
3 1761 05606273 0

# "L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE"

DE

# LA RENAISSANCE

## A VENISE

RECHERCHES HISTORICO-ARTISTIQUES

DU PROFESSEUR

## PIETRO PAOLETTI

PREMIÈRE PARTIE

PÉRIODE DE TRANSITION

TRADUIT PAR

**M. Mic LE MONNIER**




VENISE

M. DCCC. XCVII


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

# PRÉFACE.



'IDÉE DE FAIRE UNE ŒUVRE DES PLUS utiles en recueillant et en coordonnant dans un travail spécial tout ce qu' on trouve de mieux épars ça et là dans les nombreuses publications concernant l'Art vénitien à l'époque de la Renaissance, me hantait et m'obsédait depuis longtemps; néanmoins j' aurais certainement ajourné encore de quelques années la réalisation de mes rêves si le défaut de moyens matériels ne m'avait empêché d' étendre au dehors de l'Italie les études et les recherches indispensables pour mener à bonne fin un travail entrepris sur l' obscure période de l' architecture vénéto-byzantine, qu' un jeune artiste, doublé d' un écrivain distingué, se chargeait peu à près d' étudier à l' instigation de l' illustre éditeur Ongania.

Je consacrai alors toute mon activité à donner un corps à l' idée tant de fois caressée d' une étude d' ensemble sur notre Renaissance; étude qui, grâce à la contribution de travaux spéciaux de plusieurs critiques d'Art en renom, me paraissait moins hérissée de difficultés.

Mais malheureusement, cet ouvrage à peine commencé, telles furent les contradictions que je relevai en comparant les assertions et les opinions de ces écrivains avec le résultat de mes premières recherches et avec les particularités caractéristiques de plusieurs de nos monuments, que j' arrivai de suite à cette conclusion: malgré certains mérites, la plus grande partie de ce qui était imprimé et considéré ou proclamé vrai et exact devait au contraire être rectifié, éclairci et complété, et cela à cause des sources troublées et insuffisantes, auxquelles les critiques avaient puisé de préférence les éléments pour composer leurs histoires et leurs travaux, et de la faiblesse des critériums artistiques et des profondes lacunes qui restaient encore à combler.

Aussi convaincu qu' il restait encore beaucoup à étudier et comprenant par conséquent qu' une synthèse historico-artistique sans de nouvelles et consciencieuses analyses ne pouvait aboutir qu' à un résultat spécieux ou pour le moins très risqué, je résolus avant tout de rechercher et de passer en revue les différentes collections de documents concernant la période artistique dont il s' agissait de retracer l' histoire.

Mais peut-être mes travaux seraient-ils encore demeurés sans profit ou lettre morte pour le public sans l' heureuse coïncidence de la mission que me confia le Comm. Ongania; il me chargea d' un travail qui, ayant pour titre L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance a Venise, devait servir à l' histoire de l'Art vénitien qu' il avait si admirablement inaugurée par la grande monographie de la Basilique de Saint-Marc, monographie exécutée sous la direction de l' illustre architecte et écrivain dont j' ai placé le nom en tête de ces pages.

Pour remplir cette tâche, plusieurs années d' un travail assidu m' étaient nécessaires; aussi, après avoir fait une ample moisson de nouveaux documents, ne publiè-je qu' aujourd' hui seulement mon travail. Basé autant que possible sur mes connaissances dans les différents Arts du dessin, il déroule au moins en partie sous un plus véridique aspect cette brillante période quant aux documents et aux comparaisons des caractères distinctifs, dont le goût spécial du milieu et les nombreux maîtres qui florissaient alors à Venise, revêtirent nos monuments.

Le caractère, les habitudes, le degré de culture et par conséquent le sentiment artistique des Vénitiens influencés surtout par les réminiscences de l'Orient avec lequel ils entretenaient des rapports continuels, et par cela même différents des autres peuples de l' Italie, devaient, en se combinant avec les conditions particulières de forme et la nature du sol, imprimer immanquablement au roi de tous les Arts, à l' architecture, une physionomie à part.

Aussi est-il vrai de dire que le style vénéto-byzantin, et même le style ogival, après une période d' évolution beaucoup plus lente qu' on ne le croit généralement, déjà vers la moitié du XIV$^{e}$ siècle en harmonie avec le milieu, atteignait pour nous la haute valeur d' une expression nationale.

L' Art ogival vénitien qui pouvait merveilleusement répondre aux exigences statiques et artistiques, n' était pas encore au commencement du XV$^{e}$ siècle passé à l' état d' Art stationnaire, et même relativement à la féconde variété de ses applications décoratives, il devait être regardé spécialement comme propre à rendre cette exubérante passion du luxe qui caractérise les mœurs vénitiennes, et comme influant au point de vue décoratif et pittoresque sur tous nos autres Arts.

Tandis que, en Toscane, dans les premières années du XV$^{e}$ siècle, l' évolu-

tion classique était déjà fortement commencée, Venise touchait à l'apogée de sa grandeur politique et de son activité commerciale, et c'était moins que jamais le moment propice à une transformation du goût local aussi profonde que celle de la Renaissance, n'ayant pour nous que le faible appui de vagues légendes d'un lointain passé et des trophées fragmentaires.

Contrairement à l'assertion de quelques historiens, on ne peut certainement conclure que l'une des autres causes pour lesquelles l'évolution de la Renaissance s'opéra dans nos lagunes plus lentement qu'ailleurs, doive être attribuée à l'insuffisante générosité des Mécènes. En effet, même en dehors des grands et nombreux édifices sacrés par lesquels se traduisait pompeusement le sentiment religieux, nous avons encore aujourd'hui dans les monuments assez de preuves du zèle des Mécènes vénitiens d'alors pour le culte de l'Art, et particulièrement dans les édifices privés de la première moitié du XV^e^ siècle, pour ne pas craindre, numériquement du moins, une comparaison avec n'importe quelle autre ville.

C'est à cette magnificence qu'il faut en outre attribuer la venue et le séjour parmi nous d'un si grand nombre de constructeurs et sculpteurs étrangers, trois fois aussi nombreux que les artistes indigènes.

Le peu d'action et la lente influence de cette activité et de tant d'éléments divers sur la nouvelle réforme artistique montrent clairement au contraire ce que devaient être alors et la vitalité des traditions et la prépondérance de l'esprit patriotique de l'aristocratie vénitienne sur l'Art comme sur la politique non moins conservatrice que lui.

L'immuable ordonnance du Gouvernement aristocratico-républicain qui limitait avec tant de sagesse le pouvoir du Doge, de manière que l'ambition du chef électif ne pût porter atteinte à la sûreté de l'État, devait assurément se refléter sur l'indépendance du prince comme Mécène, car ses libéralités en faveur de l'Art pouvaient encore être un moyen ou principe d'émancipation populairement politique.

Le Doge de Venise n'apparaît pas par conséquent dans l'Histoire de la Renaissance comme les princes et souverains des autres États d'Italie qui purent réunir autour d'eux ces magnifiques Cours, où comme à autant de rendez-vous affluaient les esprit les plus vigoureux et les plus distingués. Grâce à ces Mécènes, prodigues de leurs richesses et quelquefois aussi de celles de leurs sujets, pour encourager magnifiquement le progrès des sciences, l'humanisme et l'Art purent inaugurer ou accentuer fortement la réforme du goût dont ils devinrent les arbitres.

Il ne faut pas croire cependant qu'à Venise la culture littéraire et le goût des sciences fussent négligés, car, nous en avons des preuves suffisantes, au XIV^e^ et au XV^e^ siècle l'instruction était peut-être favorisée et encouragée chez

nous plus qu' ailleurs par le Gouvernement et les simples particuliers. Elle visait surtout et immédiatement au côté pratique et utilitaire, avec une direction rationnelle et conforme à un pays dont la force et la prospérité dépendaient essentiellement des conquêtes, des progrès du commerce et, je le répète, d'une politique intérieure sagement organisée et par conséquent ennemie de tout changement que n' avait pas sanctionné l' expérience.

Peu de temps après que, dans les autres régions, le culte de la forme eut recommencé à être en honneur et que le talent eut pu s'affranchir des liens conventionnels par lesquels le mysticisme hiératique avait longtemps fait de l' Art comme un métier, même à Venise, les entraves byzantines renversées, commença à fleurir la sculpture précédant de peu la grande réforme architectonique de la Renaissance. Et alors comme il arrive pour les Arts primaires qui sont la plupart indépendants des besoins de la vie et des conditions du sol et dont le principal objectif est de représenter l' homme soit directement tel qu' il est, soit indirectement en choisissant pour modèle les grandes productions de l' Art antique, le goût local ne put plus se dessiner dans l' œuvre du sculpteur avec des caractères aussi évidents que dans les édifices contemporains.

Toutefois à la vigoureuse impulsion donnée à l' Art vénitien vers la fin du XIV$^{e}$ siècle grâce à nos grands sculpteurs dont les impressions et les œuvres font songer aux artistes les plus distingués de la Toscane, ne succéda pas, comme dans cette terre éminemment féconde en grands architectes et sculpteurs, un progrès esthétique correspondant.

Au contraire, à quelques exceptions près, la sculpture dut subir pendant une longue période les influences stationnaires provenant du manque d'individualité et de l' atavisme d' écoles, revêtant ainsi souvent des caractères qui font suffisamment distinguer des autres travaux contemporains les productions de notre Art.

A Venise, relativement aux autres contrées d' Italie, la période de transition entre l' Art médiéval et celui de la Renaissance, par sa longue durée ou pour mieux dire par le nombre des œuvres qui la déterminent et conséquemment par l' action des divers et nombreux artistes dont quelques-uns figurent encore, même la réforme achevée, a une telle importance qu' elle mérite une étude à part et ne saurait se contenter assurément d' un ou deux chapitres en tête d' un livre intitulé « La Renaissance ». C'est pourquoi j'ai voulu consacrer exclusivement ce volume à l' examen des œuvres architectoniques et des sculptures qui appartiennent et se rattachent à notre période de transition.

Pour la glyptique et également pour la plastique appliquée aux métaux sous forme de médailles, plaquettes etc, je réserve un chapitre spécial du second

volume, afin de mettre de cette manière mieux en vue tout ce qu' il y a de plus nécessaire pour les comparaisons indispensables et les critériums artistiques et aussi pour réunir tout ce qui peut intéresser le spécialiste, amateur de ces travaux, qui d' autre part ont une affinité directe avec l' Art classique ancien.

Relativement à tout ce que j' ai soumis à mes investigations et que je devais reproduire, je trouvais trop limité l' espace dont je disposais pour pouvoir par conséquent recourir à ces formes élaborées d' exposition, par lesquelles l' écrivain peut rendre un livre agréable au grand nombre. D' un autre côté, par rapport au but que je voulais atteindre, de rechercher le vrai pour l' exposer ensuite naturellement et par là même dégagé de toute obscurité, je ne pouvais sacrifier même la plus petite partie de ce que j' estimais utile, à ce qu' on a coutume de regarder communément comme agréable.

Pour les points incertains ou douteux j' ai embrassé l' opinion des meilleurs critiques, non pas à titre d' autorités indiscutables mais de choses probables, évitant le plus possible les paraphrases et surtout ce respect servile qui ressemble parfois au désir de compliments mutuels que l'ambition vise malheureusement encore trop aujourd' hui au préjudice du progrès et contre le vrai mérite.

Hardi ou présomptueux, n' importe, j' ai voulu me ranger parmi les rares artistes, qui voient dans l' érudition et la vraie pratique de l'Art les moyens les plus efficaces et les plus honnêtes pour faire resplendir le vrai, et non parmi ces nombreux écrivains qui ne savent traiter les Arts du dessin qu'en *dilettanti*, ou qui, détournant l' Art de son noble but, ne s' en servent que comme de l' ornement le plus propre à rendre séduisantes et populaires leurs publications.

Pour en revenir à la forme donnée à mon ouvrage, je dois encore faire remarquer que le manque d'espace ne m'a pas toujours permis le double travail de résumer les documents et de les placer sous les yeux du lecteur. Et de même que la méthode d' en donner seulement le résumé, quoique bonne en théorie et suffisant à l' intelligence du texte, ne paraissait pas devoir être préférée, parce que j' aurais réclamé à mon profit la confiance accordée à des écrivains beaucoup plus illustres que moi, chez lesquels j' ai relevé des inexactitudes et des erreurs d' interprétation, ainsi j' ai préféré parfois exposer les documents purement et simplement, me bornant à en publier les passages qui pouvaient intéresser l' Art, mais en adoptant le système rationnel de respecter le texte original et les incorrections de toute sorte, résolvant toutefois ou déchiffrant, pour en faciliter la lecture, les abréviations ou suppressions de syllabes, suivant la valeur conventionnelle des signes alors usités, ou la comparaison d'autres mots analogues complétés par l' écrivain lui-même.

Il est probable que plusieurs des artistes inconnus jusqu' ici et découverts par moi n' ont qu' une importance secondaire ; néanmoins j' ai jugé bon d' en recueillir et faire connaître les noms non seulement pour favoriser les recherches ultérieures et pour donner jusqu' à un certain point une idée plus complète de l' extraordinaire activité artistique de la période dont je traite, mais encore pour remplir un devoir de justice et acquitter une dette de reconnaissance envers ces oubliés, qui, d'une manière ou de l' autre, contribuèrent à embellir ma chère Venise.

Pietro Paoletti.






# SAINT-MARC.


e monument vénitien auquel « chaque siècle a apporté son tribut, sur lequel chaque siècle a mis son empreinte plus ou moins apparente, plus ou moins belle, suivant les besoins de l'édifice ou le caractère de l'époque » (1) est sans contredit la Basilique de Saint-Marc.

La période qui précéda l'évolution de la Renaissance italienne ne se fit pas faute de modifier l'aspect austère du vieux Saint-Marc, ajoutant aux façades les édicules de forme ogivale, enfermant l'arc byzantin dans l'arc à contre-courbes, animant les élégantes cimes de ce dernier et chaque vide ou cavité, de statues et bas-reliefs, et couronnant les nouvelles courbes de souples et luxuriantes végétations de marbre, vivifiées à leur tour par la statuaire. Cette dernière décoration, largement appliquée à tant d'autres monuments de Venise, quoique empruntée, ce semble, aux ornements rampants du gothique, devient au contraire par son développement extraordinaire et sa forme merveilleusement adaptée à notre arc courbé, l'une des caractéristiques les plus distinctives de la dernière période de l'architecture ogivale Vénitienne.

Si ces superpositions considérées au point de vue architectonique ne sont pas du même style que les constructions préexistantes, elles ne s'en adaptent pas moins suffisamment avec elles et leur donnent un aspect des plus pittoresques.

Cet accord décoratif est dû non seulement à l'habileté des compénétrations, mais encore à l'espèce d'homogénéité qui résulte des éléments qui, bien

(1) V. les notes originales du Texte italien, page 1.

que d'époque différente, ont une communauté d'origine et dérivent d'un goût traditionnel.

Ces additions à la Basilique furent commencées en 1385 (1), et en 1415 étaient achevés, d'une part, les édicules et leurs statues, de l'autre, la plus grande partie de celles qui dominent les acrotères des flèches, et l'on commençait déjà à revêtir les arcs de grands feuillages animés.

Mais le lecteur trouvera la description de ces travaux et autres de la période ogivale, comme des œuvres antérieures qui ornent ce temple, dans le fameux et gigantesque ouvrage édité par M. Ongania; il y verra également que la grande balustrade intérieure en marbre avec les images qui la surmontent fut terminée en 1394 par les Vénitiens Jacobello et Pier Paolo dits dalle Masegne, frères, et que les deux petites balustrades furent achevées en 1397.

Mais plus encore que Saint-Marc, ce musée protéiforme et pompeux de l'art à travers les siècles, sur lequel d'ailleurs j'aurai souvent l'occasion de revenir, un grand édifice moins fragmentaire et de structure organique plus synchrone au point de vue architectonique, servira largement de base à l'étude de la période de transition dont je m'occupe. Je veux parler du palais de l'ancienne Commune; monument qui suffirait à lui seul à exprimer toute la grandeur, l'intelligence et la mesure du goût esthétique d'un pays, même dans l'art alors sagement représenté par la fleur de son aristocratie.

## LE PALAIS DUCAL.

Que le lecteur cependant ne croie pas que, manquant de respect au titre de ce travail, je veuille l'entraîner trop loin pour examiner tout ce qui a été fait antérieurement au XVe siècle dans le Palais Ducal; je laisse à d'autres la tâche onéreuse d'une telle monographie, et me bornerai, à l'occasion, à effleurer (peut-être même d'une touche trop légère) les points culminants ou douteux de l'histoire artistique de ces vieilles constructions ou les œuvres qui se rattachent aux travaux exécutés pendant le cours du XVe siècle.

En 1400, la façade sud du Palais Ducal n'avait pas encore la grandiose fenêtre centrale avec balcon, (*v. fig. 1*) qui en anime si artistement l'ensemble, brisant et dominant l'uniforme parallélisme horizontal des longues rangées d'arcades de ses balcons par la hardiesse de ses lignes et de son couronnement, d'une part, de l'autre enrichissant et allégeant tout à la fois l'aspect de la muraille supérieure et rattachant si harmonieusement la gravité de celle-ci à la légèreté des parties constituant les ordres inférieurs.

(1) Texte It., p. 1.

L'absence de cette partie dans la vieille façade (ou pour mieux dire de ses décorations architectoniques) n'entrait pas toutefois, à mon avis, dans le projet ou type suivant lequel fut reconstruit au XIV^e siècle ce côté du palais, mais dans les raisons d'ordre purement économique qui amenèrent en 1348 la suspension des travaux extérieurs de la grande reconstruction. Puis que cette partie ait été longtemps projetée avant 1400, on peut encore le conjecturer d'après la proposition suivante faite au Grand Conseil, le 22 Juillet 1400:

*Quia est honor nostri dominij quod tantum et sic solene opus quantum est Sala nova Maioris Consilii in ea parte que habiliter compleri potest perficiatur et compleatur et sicut omnes clare vident locus in que ordinatum fuit fieri podiolum qui respicit versus sanctum Georgium manet cum deformitate maxima tante sale stando in termino quo est ad presens et faciat pro fama et honore nostri dominij et civitatis nostrae, quod fiat dictus podiolus in forma qua* JAM DIU DEPICTUS ET DESIGNATUS EST (1) . . . *vel alia sicut melius et pulcrius videbitur dominio* (2).

A bien examiner la prépondérance donnée ici à la ligne verticale et à certaines formes particulières, il est douteux cependant que ce travail ait été exécuté entièrement conforme à un type dessiné vers la moitié du XIV^e siècle; je crois au contraire que le modèle définitif n'est pas de beaucoup antérieur à la date de la susdite proposition.

D'une lettre adressée, le 8 Juin 1403, par la Seigneurie de Florence au Doge Michel Sténo, il ressort que, chargé par la République de Venise de chercher à Florence un architecte pour les travaux d'une salle du Palais Ducal, Angeletto Vénier avait tenté de se mettre d'accord avec maître Nicolò Lamberti dit Péla, lequel d'ailleurs ne pouvait accepter ce travail à cause de ses engagements pour le Dôme de Florence et autres travaux de sculpture à l'Arte des Juges et Notaires de la même ville (3).

Que Lamberti à cette époque ou peu de temps après se soit rendu à Venise, je ne puis en fournir la preuve, quoique laisse deviner à ce sujet la lacune, (de la fin de Juin 1403 à Mars 1406) qui existe dans les documents rapportés par Cavallucci relativement aux paiements faits à ce maître pour les travaux de S. Maria del Fiore (4). Toutefois, des souvenirs recueillis par Gaye il ressort qu'il travaillait, en 1405, une pierre pour le tombeau de Léon Acciaiuoli dans la Chapelle de S. Nicolas à S. Maria Novella de Florence (5).

Sur les côtés de la partie supérieure de l'archivolte de la grande fenêtre susdite, on lit les deux inscriptions suivantes déjà rapportées par d'autres:

| | |
|---|---|
| MILLE QVADRIGENTI<br>CVRREBANT QVATVOR<br>ANNI | HOC OPVS ILLVSTRIS<br>MICHAEL DVX STELLIFER<br>AVXIT. |

Elles donnent l'année où cette construction fut achevée. Cependant plusieurs

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 1 et 2.

auteurs avancent que ce travail ne fut terminé que l'année suivante, et une chronique du XV[e] siècle va jusqu'à en préciser ainsi la date : *in M.º IIIJ e V del mexe d'April fo compida la fenestra granda indorada del palazo con quele fegure che voi vede al presente,* etc. (1). Cette divergence de dates, à mon avis, ne vient que du temps requis pour certaines polychromies et pour les susdites dorures encore aujourd'hui visibles en plusieurs endroits.

Dans son ensemble ce travail se rapproche plus qu'un autre d'un type sacré, qui à Venise a de minuscules ressemblances avec les custodes ou tabernacles de marbre (1387-1388) adossés aux pilastres latéraux dans le Chœur de Saint-Marc (2).

Les parties architectoniques, qui donnent surtout un aspect élégant à ce travail sont les colonnes polyédriques dites *piliers* (en bas à petites niches et en haut à aiguilles surpassant la dentelure de couronnement de la façade) qu'on a eu l'heureuse idée de grouper deux par deux pour éviter un effet trop maigre et disproportionné avec la situation. A côté d'elles, mais non à côté de l'ensemble, la pointe centrale paraît un peu lourde ; si elle encadre bien le tout, elle a cependant son corps à niches, étayé d'une manière peu gracieuse. L'arc de la grande fenêtre par rapport aux soutiens sur lesquels il s'appuie (dont la hauteur est la largeur de l'ouverture) paraît aussi à première vue un peu lourd, mais est cependant en harmonie (sinon en correspondance linéaire) avec les autres ouvertures du même étage et se relie assez bien au trou circulaire qui le domine.

En tenant compte de la disparition d'une des décorations principales, c'est-à-dire du lion symbolique (3), qui était placé autrefois sur la lambourde à consoles tangentes au susdit œil, tout l'espace médial est trop chargé de superpositions diverses ; aussi toute cette partie résulte-t-elle d'un type élémentairement fragmentaire.

Les petits baldaquins des niches inférieures sont de structure très élégante ; les chapiteaux des colonnes de marbre grec et vert antique et les ornements contigus des jambages, sur les robustes cimaises desquels repose le grand arc, ont tant pour le type que pour les détails de nombreux rapports avec d'autres travaux congénères exécutés dans le palais au XIV[e] siècle ; tandis que le feuillage des chapiteaux sur les colonnes de brocatelle qui soutiennent les piliers intérieurs à aiguilles, comme celui des divers supports et des consoles, montre au contraire dans son allure et ses développements une plus grande habileté et présente des analogies avec les ornements du monument élevé au Doge Antoine Vénier dans l'Église des SS. Jean-et-Paul. En général les modénatures offrent un gracieux profil.

Relativement à la polychromie naturelle je rappellerai encore ici l'emploi

(1 2 3) Texte It., p. 1 et 2.

fréquent de la brocatelle, dans les frontispices, dans les encadrements et bandes et spécialement dans les compartiments à jours du balcon, lequel originairement devait être décoré d'une de nos cimaises caractéristiques surmontées de lionceaux accroupis.

Venant maintenant à l'examen des travaux de statuaire, je dois faire abstraction de ceux qui ont été exécutés postérieurement; ce sont:

La statue de la Justice sur la pointe, sculptée en 1579 par Vittoria en remplacement de celle qu'avait renversée le tremblement de terre du 26 Mars 1511 [1];

Le groupe de la Charité, dans l'ouverture circulaire au-dessus de la grande fenêtre, exécuté et placé là après l'incendie de 1577, lorsqu'on boucha le fond de cet œil;

Et enfin la statue de S. Georges dans la niche inférieure du pilier de droite. Cette figure, que plusieurs attribuent à Canova (né en 1757), fut au contraire exécutée pendant la grande restauration de cette fenêtre due à maître Alvise Pellegrini, tailleur de pierres, lequel, entre autres choses spécifiées dans son mémoire du 23 Juillet 1767, réclamait *Pour avoir fait à neuf une statue de marbre de Carare* (la seule qui manquât) *pour accompagner l'autre . . . Mise en œuvre et Sciage de Pierre et facture — 2600 L.* — Nous savons encore par un autre compte que l'achat du métal, l'exécution et la dorure à feu de la lance de cette figure de S. Georges et de la langue du monstre s'élevèrent à 278 L. 10 s. [2]. Les autres sculptures remontent au contraire à la construction du XV^e siècle.

Dans les susdits piliers, l'autre petite niche inférieure est occupée par la statue de S. Théodore et celles du haut par quatre figures en pied représentant les vertus cardinales.

Sur le côté au sommet du grand Arc sont représentées l'Espérance (?) et la Foi (?) [3]. Cette dernière, par la pose, par le costume et surtout par l'arrangement des plis, rappelle l'Archange Gabriel dans le Palais de l'Œuvre du Dôme à Florence, très belle sculpture attribuée à Nicolò Lamberti.

Dans la niche au milieu du corps cuspidé est la statue du Saint Patron de Venise, et dans celles des faces latérales les apôtres S. Pierre et S. Paul également assis.

Dans l'ensemble ces figures sont du genre absolument décoratif et largement proportionnées, peut-être même plus qu'il ne le faudrait pour les effets de perspective avec le point de vue, motif pour lequel il ne faut pas tenir compte de la manière dont elles ont été particularisées, l'une d'elles trop grossièrement.

Dans les statuettes de la Tempérance et de la Justice on remarque un luxe exagéré de vêtements et certains doublements dans les bords qui masquent

(1 2 3) Texte It., p. 2 et 3.

toutes les formes du corps, ce qui contraste tant soit peu avec la disposition plus artistique et plus sobre des draperies des autres figures de femmes.

En général les têtes sont d'un type bien recherché, mais sans expression. Les meilleures statues sont dans les niches de la grande pointe.

Les analogies que j' ai signalées entre certains feuillages de ce travail et ceux du monument du doge Antoine Vénier, ne suffiraient pas à elles seules à donner un grand résultat relativement aux principaux auteurs de ces œuvres, car étant toutes les deux de grande importance et de la même époque, ([1]) ces ressemblances pourraient dépendre du goût d' alors ou de l'emploi des mêmes ornemanistes. Mais où les analogies augmentent, c'est dans la comparaison de la statuaire; et en effet les figures de femmes du riche et magnifique tombeau de Vénier (P. I, pl. 5, fig. 1), au point de vue de la conception, du symbolisme, du costume, de la forme des plis, de la coiffure des têtes, des traits du visage et par leurs extrémités, ressemblent tellement à celles qui entourent la grande fenêtre qu' on les dirait de la même école. La même parenté existe encore entre les figures d' hommes de ces deux œuvres.

Au contraire elles diffèrent beaucoup par le degré de leur exécution, et quoique chez elles l'importance donnée à la partie statuaire soit aussi différente que la condition du milieu où elles se trouvent, toutefois les statues du palais sont notablement inférieures à celles du monument Vénier.

A propos de ce tombeau, où l' emploi des grandes figures sans édicules et baldaquins, où le grand luxe de forme et de décorations donné à l'arche, que ne supportent plus des corbeaux latéraux, marque encore une innovation dans l'histoire artistique des monuments funèbres vénitiens. Selvatico dit que c' est un « travail qui mérite toute l' attention des amis de l' art par les ma- » gnifiques statues dont il est orné. Les trois principales, qui reposent sur des » corbeaux au-dessus du monument, accusent le même ciseau qui exécuta celles » de la clôture du chœur à Saint-Marc », travaux, on l' a vu, de Giacomello et de Pier Paolo dalle Masegne, « *Avec cette différence que celles-ci ont quelque chose de plus achevé* ». Puis il ajoute: « Il n' est pas improbable que l' un ou » l' autre de ces artistes n' ait mis la main aux parties ornementales du grand » balcon qui éclaire la salle du Grand Conseil » ([2]).

Quoique les 14 statues de la grande clôture de Saint-Marc exécutées par les frères dalle Masegne montrent des différences tant dans l' interprétation anatomique de certaines extrémités, que dans les types des visages, quelques-uns tout à fait vulgaires, ces caractères néanmoins se compénètrent trop avec une telle harmonie de formes et de goût dans les autres parties, qu' il serait difficile de préciser où l' un des artistes a travaillé plutôt que l'autre, ou sur quels points il y a eu promiscuité de leurs ciseaux; ce qui n' empêche pas d'é-

([1] [2]) Texte It., p. 3.

tendre les comparaisons à plusieurs autres sculptures qu'ils ont exécutées à part.

Les statues des petites clôtures latérales ont peu attiré au contraire l'attention des critiques qui se sont occupés de Saint-Marc, quoique, soit par une certaine noblesse des types, soit par une disposition plus animée des draperies, elles surpassent en mérite celles qui dominent l'architrave centrale, tout en leur étant inférieures par les proportions et par l'exécution.

Les statues du tombeau Vénier, qui se rapprochent le plus de ces travaux, sont celles des Saints Dominique et Antoine Abbé aux côtés de l'arche ([1]). En général dans ce monument l'impression esthétique est bien différente, car les types en sont plus distingués et l'on y retrouve beaucoup moins la raideur de certaines poses et les enchaînements dans le développement de certaines formes et dans la distribution des plis, qui se voient dans les œuvres antérieures exécutées en collaboration par les deux dalle Masegne.

Puis plusieurs figurines dans les riches niches de l'arche semblent échapper à l'influence médiévale et avoir été exécutées par un ciseau tout autre que celui qui a fait les grandes statues.

Toutefois l'opinion de Selvatico n'était pas loin de la vérité, car il est facile de conclure d'un document que j'ai découvert, que l'exécution de la grande fenêtre du Palais Ducal fut précisément confiée à Pier Paolo dalle Masegne ([2]):

*Millesimo quadricentesimo mense octubris die secundo. Indictione nona Rivo alto. Promittens promitto Ego Petrus Paulus lapicida quondam ser Anthonii de confinio Sancte marie Jubanico cum meis heredibus Vobis Egregiis et Sapientibus Viris dominis petro cornario et Michaeli Steno honorandi procuratores Ecclesie Sancti Marci, Recipientibus nomine et vice dominacionis, et vestris successoribus, facere laborare et fabricare unum opus et hedificare iu una carta membrana dessignatum, cum figuris ymaginum tresdecim de petra bona pulcra de cararia marmorea, magnitudinis pedum quatuor cum dimidio, qualibet ymagine illa Superius posita esse debet longitudinis magnitudinis pedum sex. Item figura Sancti Marci in modo leonis de petra istriana et alii de lapidibus de verona prout continetur in dissegnamento. Verum soazie podij esse debent de lapidibus cararie, et leoncini existentes super podium. Et pillerii et alie operationes esse debet de petra ystriana. Et hoc opus promitto explere et dare expeditum et in opere positum meis propriis expensibus sumptis et laboribus a modo usque ad unum Annum cum dimidio incipiente termino die primo mense presentis octubris pro quo opere habere debeo a dictis dominis procuratoribus posito in fabricha ducatos mille noningentos auri, quos ipsi domini procuratores dare debent de tempore in tempus secundum quod ipsi videbunt dictum opus proficere. Et hoc promitto observare sub pena ducatorum ducentorum et pena soluta vel non nichilominus dictus promissit.*

Le document ne désigne pas l'endroit où devait être placée cette œuvre,

([1] [2]) Texte It., p. 3 et 4.

mais la description coïncide si exactement avec le nombre des statues, avec les mesures, avec le matériel et les détails de la grande fenêtre, qu' il ne saurait y avoir place pour le moindre doute.

La date de la recherche d' un maître à Florence, faite, on l' a vu, pour le gouvernement de Venise par un Vénier, semble encore, selon toute probabilité, avoir quelque rapport avec un autre acte important inédit, c' est-à-dire le testament que le susdit Pier Paolo, gravement malade, faisait publier le 14 Mai de l' année 1403 (1).

Il est à remarquer que dans son testament Pier Paolo dalle Masegne ne fait aucune allusion à Giacomello et par là même aux intérêts qu' ils avaient en commun (2). Ce document au contraire fait suffisamment la lumière sur les fils de Pier Paolo et spécialement sur le jeune Antoine, qu' on peut pour cette raison (comme on l' avait déjà supposé) identifier avec plus de vraisemblance avec le *Magister Antonius q.m Petri Pauli de Venetia lapicida habitator Sibenici*, appelé *magister fabrice ecclesie sancti Iacobi de Sibenico*, où il se trouvait en 1435, travaillant au Dôme jusqu' en 1441, année où il fut tout à coup remplacé par le célèbre Giorgio Orsini dont nous parlerons plus loin (3).

On admet encore au nombre des dalle Masegne, et précisément comme fils du susdit Giacomello, ce Paolo tailleur de pierres, qui dans la même église des SS. Jean-et-Paul de Venise sculpta le tombeau (monolithe) en l' air, ou à la *ponentina*, de Giacomo Cavalli († 1336) (4), et qui exécuta à Saint-François de la Mirandole un monument funèbre analogue (5) en l' honneur de Prendiparte Pico (†. 1364).

Parmi les nombreux salariés de la République de Venise dont on réduisit le traitement en 1411 et 1412 pour faire face aux dépenses de la guerre de Dalmatie, j' ai retrouvé le suivant: 1412, Janvier. — *Magister Paulus lapicida, qui habet de Salario ducatos quadraginta in anno, sic decetero habere debeat ducatos viginti in anno et residuum vadat in Comune* (6).

Toutefois le seul nom de baptême de ce maître ne suffit pas pour nous autoriser à le confondre avec Paolo, fils de Giacomello, car précisément à cette époque demeurait à Venise et dans le quartier de Pier Paolo dalle Masegne un autre maître Paolo, tailleur de pierres et fils de feu Biagio (7).

A mon avis, cependant, les différences de caractères que nous surprenons dans le monument Vénier et dans la grande fenêtre du Palais Ducal, par rapport aux autres travaux des dalle Masegne, dépendent moins des preuves extrinsèques du mérite isolé de Pier Paolo que de l' introduction de nouveaux éléments dans le domaine de l' Art vénitien.

Il est bon à ce propos de rappeler que, au commencement du XVe siècle, travaillait à S. Maria del Fiore un sculpteur vénitien, je veux dire cet Urbano

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 3 et 4.

d'Andrea *magistro intagli*, qui, en 1401, exécutait aussi des statues dans la même cathédrale conjointement avec Lamberti désigné ci-dessus et avec le florentin Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio.

Relativement à ce dernier artiste, Cavalucci nous apprend (1): « Que depuis » le mois de septembre 1397 Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio travaillait » autour des jambages de la porte dite des Chanoines, avec son père; et que; » étant tous les deux partis de Florence en 1398 sans la permission des Fa- » briciens, ils furent cassés, ou licenciés, le 20 mars de la même année. La pu- » nition infligée aux deux maîtres ne dût pas être de longue durée, car l'un et » l'autre, au commencement du XVe siècle, travaillaient activement aux portes » de côté et à la façade. En 1402, le 23 Août, Lorenzo recevait un acompte » de 20 florins pour une statue de la Vierge, probablement celle qui est placée » entre deux anges dans la lunette de la même porte, sculptures que Vasari » attribue à tort à Giovanni Pisano ».

« On ne connaît pas les auteurs des statues qui ornent le frontispice; » mais, en rapprochant les dates et les personnes, on pourrait croire qu'il en » est question dans une délibération de février 1402 ainsi conçue:

« — Févr. 1402 — *Nicolao pieri vocato pela intagliatori figurarum in* » *mutuo fl. 30.*

» *Item deliberaverunt quod nicolaus pieri voc. pela et laurentius Johannis Am-* » *broxii et Urbanus Andree magistri intagli teneantur et debeant quilibet estimo pro* » *tertia parte facere archettos Janue modo et forma eis dandis per caput magistrum.* » *Et quod quadam lapis marmorea que est figurapta ad figuras de qua dictus Ur-* » *banus teneatur facere unam figuram que eidem dicetur per caput magistrum* ».

C'est la dernière fois qu'il est question d'Urbano dans les documents publiés par Cavallucci.

Je ne sais quels travaux cet artiste exécuta dans sa patrie avant 1401 ou s'il collabora jamais aux œuvres des dalle Masegne, et s'il y revint en 1402 ou peu de temps après; il est certain que les dernières œuvres entreprises par Pier Paolo accusent l'influence directe de l'art toscan.

Selvatico (2), ignorant que le père des susdits frères Giacomello et Pier Paolo s'appelait Antonio (3), les confondait avec la famille des Celega, architectes eux aussi, mais maçons de profession, dont plusieurs, nous le verrons, se succédèrent dans la charge de directeurs des travaux de la Basilique de Saint-Marc.

Cette supposition dont la fausseté avait déjà été reconnue (4), il l'appuyait sur une inscription lapidaire gravée sur le mur extérieur du campanile des Frari, par laquelle nous savons que maître Giacomo Celega commença en 1361 et par conséquent acheva les fondations de cette tour complétée par son fils Pier Paolo en 1396.

(1 2 3 4) Texte It., p. 4.

Puis quant à ce *magistrum Petrum Paulum muratorem .... et socium*, que les habitants d'Udine réclamaient du Doge Marco Cornaro de Venise (1) pour élever leur Cathédrale, c'est une erreur, à mon avis, de le confondre avec Pier Paolo delle Masegne, et cela à cause de la nature même de l'art qu'il pratiquait et du genre de ces constructions (2).

Après 1405 on travaille encore dans le Palais Ducal, mais il s'agit surtout de réparations, d'aménagements intérieurs et de peintures, et nous rencontrons le nom plus important d'un artiste que nous révèle la délibération suivante (3): 1413, 18 Avril. — Maître Francesco Pisanello tailleur de pierres *fidelis nostri*, est choisi à cause de son mérite *pro magistro lapicida ad laborandum ad laboreria que fient de lapidibus marmoreis de cetero per Comune nostrum loco illius magistri lapicide qui teneri solebat per nostrum Comune causa predicta* (4).

Ce n'est qu'en 1415 que les documents (5) nous font connaître l'exécution d'un travail important, c'est-à-dire la construction d'un second escalier dans la partie est de la cour, qui, quoique projeté en pierre, fut construit en bois; mais nous y reviendrons ailleurs.

Enfin le 27 septembre 1422, une soixantaine d'années après la reconstruction du côté sud du Palais, la Seigneurie, considérant que la partie du *Palacium nostrum deputatum ad jus reddendum, ut evidenter apparet in dies minetur ruinam et tam ob necessitatem predictam quam pro providendo opportune quod dictum Palacium fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod correspondeat solenissimo principio nostri Palacij novi*, enjoignait aux Officiers du Sel et du Rialto de donner, cette année-là même, 4000 ducats et les suivantes de 2000 à 4000 aux Procurateurs de S. Marc chargés du travail de la construction, le Palais devant *fabricari et fieri prout ordinabitur per Colegium Domini, Consiliariorum, Capitum de quadraginta, sapientum consiliis ac sapientum terrarum acquisitarum de novo* etc.

*Et non possit suprascripta pecunia aliter expendi neque dari, neque presens pars revocari neque suspendi, nec in contrarium modo aliquo aliter provideri, sub pena ducatorum V millia suis propriis bonis, pro quolibet contrafaciente seu quoquo modo aliter in contrarium providente* (6).

Toutefois, le 26 Juin 1425, on décida de décharger les Procurateurs de S. Marc de cette lourde tâche et de la confier à un ou deux Nobles désignés par la Seigneurie.

Il y a quelques années, la Bibliothèque Marciana a fait l'acquisition d'une très importante Chronique anonyme du XVe siècle (7), laquelle va des origines de Venise à l'année 1445. L'auteur de cette Chronique, à laquelle plusieurs ont puisé, qui se donne pour témoin et même pour acteur principal de certains événements qu'il raconte, est spécialment pour son temps d'une grande exacti-

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 5.

tude. Voilà pourquoi je citerai le passage qui suit: *Noto faxo che adi XX de setembre* (date de la proposition) *1422 el fo messo per parte et cossij la fo termenado di dover far chonplir lo palazzo nuovo. E che li danari de la spexa di so se dovesse pagar per li nostri hofiziali dal Sal. E fu fato sora la dita fabricha ser Nicolo Barbaro da S.ta Justina con salario de duchatj X doro al mexe....*

Et ici l'auteur enjolivait de sa main la marge du feuillet d'un petit dessin du palais dont il présente un fac-similé (*v. fig. 2*). Esquisse qui, vu le peu d'habileté de l'auteur, ne peut que nous servir de souvenir approximatif de certaines parties alors existantes, telles par ex: que la loggia, le balcon et la dentelure. La chronique, ajoutait que *le XXVII Mars 1424 on commença à démolir le vieux palais pour le rebâtir à neuf.*

Ces deux indications figurent encore sur d'autres chroniques, mais avec l'addition du projet de reconstruction émis en 1422 par le doge Tommaso Mocenigo, lequel aurait par là même encouru l'amende de 1000 ducats portée antérieurement contre quiconque parlerait de rebâtir le vieux palais. Anecdote dont l'exactitude ne repose sur aucun document sérieux; je crois au contraire que l'amende dont il s'agit ici n'est autre que celle qui, on l'a vu, avait été stipulée pour un motif tout différent par la délibération ci-dessus du 27 septembre 1422.

Mais les chroniques au contraire s'accordent toutes pour enregistrer la démolition du vieux palais, et celle de Sivos précise très exactement le point où se terminaient les travaux du XVe siècle en ces termes: *Le Palais sur la place étant très vieux, et presque en ruine, on décida de faire cette partie toute à neuf, et de la continuer comme est celle de la grande salle, et ainsi le Lundi 17 mars 1424, on commença à démolir le vieux palais du côté, qui est vers la boulangerie, c'est-à-dire de la Justice, qui est dans les œils au-dessus des colonnes jusqu'à l'Église, et l'on fit encore la grande porte, telle qu'elle est aujourd'hui, avec la salle qui s'appelle la Bibliothèque.*

Le vieux palais, renversé en 1424, était assurément plus bas que la salle actuelle du Scrutin, et peut-être la hauteur de sa façade extérieure est-elle encore marquée par le niveau de la corniche rectiligne sous le haut de la Porte de la Carta, là où était également en 1438 un balcon.

A propos des vieilles formes architectoniques de ce palais tombant de vétusté, voici comment s'exprime le prof. A. Dall'Acqua Giusti: « En 1355 aux » colonnes de cette loggia furent pendus les complices de la conjuration de » Marino Faliero; Caresino, contemporain et chancelier de la République, est » explicite: *ad columnas Palatii veteris versus plateam suspendio mediante justitiam* » *sunt damnati* » (1).

Le même auteur, à propos du Doge Sebastiano Ziani (1172-78), raconte que:

(1) Texte It., p. 6.

« Le Doge, au dire de Dandolo, dans sa précieuse Chronique, rebâtit et agrandit » le Palais [1]. Le Palais de Ziani devait occuper la même place que le palais » actuel, sauf l'espace des portiques extérieurs et des loges (?). On peut voir » trace du Palais de l'époque du doge Ziani dans la façade du quai de la » Paille, dans certaines lignes formées de branches de plantes dont les entre- » lacements renferment des animaux aux attitudes variées ».

Les constructions de Ziani s'étendaient au contraire beaucoup plus probablement entre les espaces compris entre les anciennes enceintes, méridionale et occidentale, et les alignements des portiques actuels. Je suppose toutefois que tant dans l'aile de la Piazzetta, que dans celle du quai, les constructions de Zani présentaient des interruptions [2].

Dall'Acqua ajoute :

« . . . . Or quelle était cette façade du vieux Palais? Il peut se faire qu'il y » ait des gens auxquels il ne déplairait pas de le savoir, et qui cependant ne » le savent pas. Assurément, il y a eu des hommes très savants qui ne l'ont » pas su, ou plutôt ne l'ont pas remarqué, tout en ayant étudié pendant plu- » sieurs années le Palais Ducal. J'en pourrais citer un, qui pensait que lorsque, » en 1424, eut lieu la nouvelle construction, toute la partie vieille avait été » démolie; et un autre se perdait en suppositions sur le genre de son ar- » chitecture.

» Eh bien; c'est un fait que la façade de Ziani avait une loggia; *cela est » si vrai que cette loggia nous la reproduisons* (sic) *(v. fig. 3)*. Ce n'est pas que » nous nous estimions plus habile que d'autres ou que nous donnions la décou- » verte comme le fruit de nos travaux ou de nos recherches:

» Que ce qui a coûté tant de peine à autrui un autre l'ait trouvé à souhait, » sans la chercher, (!) *La loggia du vieux Palais ne fut jamais démolie; elle a été » et est toujours là*, (?); et celui qui ne la voit pas, tant pis pour lui !

» Mais, *quand on donna un autre aspect même à cette partie du Palais*, on fit » des chambres là où était l'ancienne loggia.

» Alors les larges ouvertures en furent fermées, et la loggia fut murée. » Mais dans la muraille on aperçoit treize colonnes de pierre d'Istrie précédées » et suivies de pieds-droits avec fortes modénatures, lesquels durent probable- » ment donner passage aux marches qui, nous avons de bonnes raisons pour » le croire, étaient en bois. Il y a des modillons de bois sur les colonnes et » sur les pieds-droits, modillons qui forment un tout avec la haute architrave » ornée d'un gros cordon à spire et *de plusieurs autres décorations byzantines* (?).

» Ce mode d'architecture, principalement les modillons en bois sur les » colonnes et les pilastres, était très commun à Venise au XIIe siècle ».

Contrairement à ce qu'avancent les chroniqueurs, Dall'Acqua dit qu' « *Il*

([1] [2]) Texte It., p. 6.

*n'y avait pas de colonnes rouges dans la loggia primitive*, « comme on peut le » voir (?): il y en a dans la loggia actuelle » (2 seulement), « mais ceci est » postérieur au moins de soixante ans au supplice de Calendario ».

Qu'on ait employé la pierre rouge avant 1424 et même dans le vieux palais, on peut le déduire d'un document en date du 3 Juillet 1356. Il y est dit que D. Marco Minoto, prieur du Couvent de St. André de la Chartreuse, obtint de la Seigneurie pour la contruction d'un cloître, 40 *colonnettes avec lis de pierre rouge de Vérone qui sont restées de notre palais, lesquelles, déclaraient les Procurateurs de Saint-Marc, ne peuvent être d'aucun usage pour l'église de Saint-Marc et valent environ XL gros* (?).

Peut-être d'autres colonnettes rouges provenant du palais avaient-elles été aussi auparavant employées dans les travaux de la Basilique Marciana et probablement dans les rayons de l'entrelac ajouré de la grande fenêtre circulaire ou roue dans le bras méridional de la Croisière; fenêtre restaurée en 1821 par l'ingénieur César Fustinelli et par le tailleur de pierres Dominique Fadiga, comme le porte l'inscription.

La loggia, dont parle ainsi Dall'Acqua, est formée des larges ouvertures aujourd'hui presque entièrement murées, qu'on aperçoit aux côtés de la galerie ouverte extérieure donnant sur la Piazzetta.

Mais avant de mettre en évidence de nouveaux documents, qui pourront, à eux seuls, renverser toute hypothèse sur l'identité de cette loggia avec celle de Ziani ou avec une autre qui, suivant quelques-uns, y aurait été ouverte sous le dogat d'André Dandolo, je crois utile de l'étudier au point de vue artistique; à mon avis, la lumière peut encore se faire par l'analyse de ses parties architectonico-décoratives, d'autant plus que de cette manière on arrive à détruire la supposition que ces parties proviennent de constructions antérieures à 1424 ou ont été exécutées sur le modèle des anciennes.

Parmi les constructions vénitiennes, qui peuvent excellemment donner une idée des formes architectoniques semblables quant au style à celles du vieux Palais Ducal de Ziani ou dérivant de celui-ci, je citerai le palais Dandolo-Farsetti, le palais Lorédan et le vieux palais des Ducs de Ferrare, depuis Fondaco dei Turchi (*v. fig. 4*), aujourd'hui Musée Civique, rebâti depuis peu d'une manière assurément médiocre sous le rapport de la construction et au point de vue artistique.

J'ai dit formes dérivées, parce que le Palais Ducal, à partir de 1450 figure dans l'histoire de l'art comme prototype des plus remarquables constructions, non seulement à Venise, mais encore ailleurs, comme je le démontrerai plus loin.

Il faut encore citer à ce propos la cour des Primiciers auprès du Pont di Canonica, et les anciennes habitations avec balcons des Procurateurs de Saint-Marc, que fit élever sur la place de ce nom le même Doge Ziani, dont

on peut voir une partie et sur le tableau de Gentile Bellini représentant la procession de la confrérie de saint Jean l'Évangéliste, et sur l'estampe de Venise vue à vol d'oiseau gravée sur bois par Giacomo dei Barbari, excepté toutefois la nouvelle tour de l'Horloge. Ces constructions furent rasées au commencement du XVIe siècle et sur leur emplacement on éleva celles qu'on appelle aujourd'hui Procuratie vecchie; dernièrement, en renouvelant le pavé de la Place, on a trouvé, dans leurs fondations, des fragments importants de la fin du XIIe siècle, restes très probablement des susdites démolitions.

Or, rien de tout cela, ou pour mieux dire c'est tout l'opposé, ne se trouve au contraire dans la loggia du Palais Ducal, dont on ne peut même pas admettre les détails comme contemporains des divers travaux congénères exécutés dans cet édifice au XIVe siècle. Et le moyen de comparer les uns avec les autres est tellement facile qu'on s'étonne que leurs dissemblances n'aient frappé en aucune façon ceux qui ont voulu en écrire.

Étant donné le type et les rapports entre la hauteur des soutiens et l'amplitude de son développement; étant donné encore la variété et l'état de conservation des matériaux qui composent cette loggia, elle ne peut pas même être antérieure au XVe siècle, et elle est évidemment destinée avant tout au rôle de construction secondaire interne.

Ses chapiteaux *(v. fig. 5)* par leurs larges développements angulaires, par le mouvement dans les extrémités des feuillages, par la manière dont ils se détachent, par leur nature ou la forme caractéristique de sculpture de leurs bords, ont au contraire des rapports avec ceux des soutiens polystyles de la loggia, dans le même bras donnant sur la cour; avec plusieurs de ceux de l'allée de la Porte della Carta; avec plusieurs de la Cà d'Oro; avec ceux du portique de la Scuola de la Charité (*v. fig. 6*); avec plusieurs de la Cà Foscari et des palais Giustiniani et tant d'autres édifices indubitablement exécutés au XVe siècle [1].

Quant aux parties en bois, je dirai, que non seulement les corniches qui en haut et aux têtes contournent le plates-bandes de bois ou les poutres colossales sans interruption, mais encore celles qu'on voit se développer à l'intérieur des chambres, ont la forme et les détails ornementaux absolument typiques de la première moitié du XVe siècle. Dans les modillons ou doubles *chiens* de bois, au contraire, les petites bandes à découpures n'ont rien d'analogue aux supports congénères des temps antérieurs et décèlent déjà une tendance ou plutôt une disposition aux formes de la Renaissance.

Puis le fait que sous le Doge Foscari étaient continués le portique et la loggia de la neuvième colonne inférieure à partir de l'angle sud-ouest et en allant vers Saint-Marc, n'est pas, comme le veulent quelques-uns, incompatible

[1] Texte It., p. 7.

avec l'exécution de ces larges ouvertures, de même que, sans nul doute, la construction de la première partie de la loggia ne pouvait exclure sur le prolongement des autres celle restée encore libre sous la salle du Grand Conseil, laquelle mène à l'endroit autrefois occupé par le tribunal des Feudi.

De fait, même abstraction faite du point de vue architectonique, par ce type d'ouvertures, protégées autrefois par des balustrades, on satisfaisait du même coup au double besoin d'avoir une entrée et d'éclairer les petites pièces destinées aux divers tribunaux siégeant dans ce corps de bâtiment.

Il ne faut pas toujours s'arrêter à tout ce que l'on trouve dans certaines chroniques; mais quand on y rencontre des indications qui ont quelque apparence de vérité, celui qui écrit doit se mettre en garde d'avancer des opinions ou appréciations personnelles, qui peuvent jusqu'à un certain point les contredire. Et à propos du vieux palais, qui menaçait ruine en 1422, nombreuses sont les chroniques, unanimes à en rapporter la démolition; aussi le prof. Dall'Acqua Giusti eût-il dû y regarder de plus près avant d'annoncer la *découverte* de la loggia de Ziani; *découverte* qui malheureusement pourrait encore induire en erreur quelques-uns de ses élèves sur les formes architectonico-décoratives en usage à la fin du XII^e siècle et au commencement du XV^e. Que si, à ses yeux, certains éléments nettement caractéristiques de l'art vénitien à différentes époques n'ont aucune valeur, voici pour le convaincre des documents puisés à bonne source :

1424, 11 Mars. — *Cumzosia che la loza nostra de rialto la qual he reduto di nostri gentilhomeni he marza e quela ogni quatro over cinque ani se chovegna refar e de mal sana e fose cum tropo mazor spesa cha far in un trato. Et he anche incargo de la nostra signoria a non haver quela bella chomo a si fata cita rechierave;* on proposait, mais cependant alors on n'acceptait pas, de *comenzar a meterse in ordene de far quela de piere in crosera zoe in volto. . . .*

1427, 23 Mars. — *Perche la loza nostra de rialto he del tuto marza e quela al postuto se convegna refar da nuovo e fazando quela de ligname el sende spendera da ducati 300, e fazendola de piera el sende spenderia ducati 600 e sera chosa perpetua e piu bella;* on enjoignait aux Officiers du Sel de *far far quella per lo muodo che per la signoria sera deliberado . . . . E fata quela sel parera a questo Conseio de farla coverta la se fara puro cum puocha spesa toiando de le colone e piere vive che avanza al palazo el qual se zeta roso le qual non e de bisogno al dicto palazo. . . .*

*Et Fantinus Dandulus Consiliarius — Vult quod differatur de aptando logiam quousque fuerit ampliatus fonticus theothonicarum prout captum est in isto Consilio. . . .*

Enfin, le 2 Juin de la même année, on décide de faire recouvrir cette loggia avec *colonnes et pierres de taille du* PALAIS MAINTENANT DÉTRUIT. etc. [1].

[1] Texte It., p. 8.

La loggia du Rialto reçut encore d'autres modifications et additions en 1459 (1), et, comme on le verra plus loin, bon nombre de ces colonnes furent remises en œuvre dans le palais, mais cependant en un autre endroit.

C'est dans ces démolitions et dans la reconstruction subséquente qu'on coupa même en grande partie les fondations de l'ancien palais.

Pour en revenir à la loggia ci-dessus du palais (2), je rappellerai enfin que le centre des divisions sous la salle du Scrutin, et la petite salle dite de la nouvelle Quarantie Civile, ne s'étendait pas à l'origine, comme aujourd'hui, jusqu'à la voûte principale de la loggia sur la Porte de la Carta et à la muraille correspondante de l'antestature nord de cette salle, mais restait même de ce côté isolé par un passage communiquant avec la galerie ouverte qui donne sur la cour en ligne droite avec l'escalier Foscara aujourd'hui renversé.

Quant aux façades extérieures du Palais Ducal, au lieu de s'arrêter aux sornettes descriptives habituelles, étalage inutile et recherché de phrases pompeuses et enthousiastes, il vaut mieux, à mon avis, consulter la planche 20 de la Ire Partie, et les figures intercalées dans le texte.

Quant à l'impression architectonique en général, je ne dirai qu'une chose, c'est que ce monument est regardé à juste titre comme l'un des types les plus achevés de notre art ogival, au point de vue artistique et sous le rapport de l'œuvre; et de plus, je le répète, il n'y a pas d'édifice où les avantages statiques de l'arc aigu aient été poussés plus loin, c'est-à-dire jusqu'à l'extrême limite, au-delà de laquelle l'exécution devient pratiquement impossible (3).

La hauteur des façades extérieures du pavé actuel au sommet de la corniche de couronnement où s'élèvent les dentelures, est de 25 m. 87 divisés comme il suit: Hauteur de la galerie jusqu'à l'étage de la corniche laquelle servait d'appui aux colonnes de la loggia 6 m. 17; hauteur de celle-ci avec la corniche supérieure 7 m. 48, et hauteur de la muraille supérieure 12 m. 22; la longueur de la façade ouest est de 77 m. 37.

La corniche à bande, ornée de rosons, le long et au-dessus des jours de la loggia (les arcs courbés de celle-ci accusent une dérivation typique des constructions vénitiennes de la période architectonique antérieure) divisa horizontalement les façades en deux parties d'égale hauteur, y compris la dentelure, mais d'expression hardiment opposée. Même dans la partie supérieure de la façade qui donne sur la Piazzetta et est la répétition de celle qui donne sur la mer, les larges fenêtres étaient à l'origine partagées en trois ouvertures par des colonnettes (avec fûts ornés de cordons à cannelures hélicoïdes), sur les chapiteaux desquelles retombaient des arcs avec jours à entrelacs, combinés de différentes manières, et semblables par conséquent à celles qu'on peut encore admirer vers l'angle Sud-Est. Ces ouvertures, qui avec les dentelures de couron-

(1 2 3) Texte It., p. 8.

nement et les élégants cordons angulaires surmontés d'édicules établissaient un lien architectonique caractéristique entre l'aspect lourd de la masse supérieure et l'élégance des longues séries de jours et de vides de la partie inférieure, furent sacrifiées et simplifiées après l'incendie de 1577 par la nécessité de donner plus de lumière aux grandes salles intérieures, tandis que l'on aveuglait pour des raisons statiques (?) les œils ou ouvertures circulaires dans le haut de la partie supérieure, et qu'on la rendait ainsi de plus en plus lourde et disproportionnée avec la partie inférieure.

Le grand balcon à balustrade de la Salle du Scrutin (d'abord destinée à la Bibliothèque) ne fut ainsi construit qu'au XVIe siècle, à peu près sur le type de celui de la salle du Grand Conseil, et à la place de la vieille fenêtre centrale déjà à l'origine plus décorée que les autres de la même façade.

Les travaux du palais furent continués à partir de 1424 exactement sur le premier modèle, d'après lequel avaient été construites la façade méridionale et la partie correspondant à l'antestature de la salle du Grand Conseil tournée vers la Piazzetta.

En examinant toutefois la forme élancée et le développement donnés là aux arcs courbés des loges, si particuliers à l'Art vénitien, formant une liaison statique avec les jours, j'y trouve un tel progrès et une telle différence architectonico-décorative avec les travaux exécutés au XIIIe siècle, qu'il me paraît impossible d'assigner ces formes aux premières années du XIIIe siècle, époque à laquelle plusieurs voudraient attribuer presque entièrement la construction de la galerie et de la loggia du côté de S. Georges.

Dans la fameuse délibération du 28 décembre 1340, il est dit que la salle du Grand Conseil *Nuperime construenda debeat construi super sala . . . Dominorum de nocte in hunc modum videlicet, quod fieri debeat tantum longam quantum est ipsa sala Dominorum de nocte et tanto pluris quanto distat Camera Officialium de Cataveri ab ipsa sala Dominorum de nocte . . . et lata tantum quantum est ambulum existens super colonis versus canale respicientibus. Ceterum quamquam magistri . . . asserant quod dicta sala erit fortis non ponendo collonas super sala Dominorum de nocte, consulunt quod pro maiori firmitate dicte sale nove ponantur super prefata sala Dominorum de nocte tot colone quot necessarie videbuntur.*

*Item quod fiant cancellaria et camere tot quod videbitur fore opus prout videbitur expedire.*

*Item quod construi debeat quedam sala* (1) *discooperta longa a capite dicte sale nove respiciente versus orientem usque ad rivum et tanto lata quantum est ambulum quod est super platea.*

*Item quod scale dicte sale nove incipiantur in capite cisterne in quo capite*

(1) Texte It., p. 9.

*quedam janua construatur que scale ferrire debeant ad dictam salam* (1) *discoopertam quam comodius et levius poterit adimpleri.*

*Item quod pro pluri comodo introitus* domini *Ducis ad dictam salam novam, vel fiat in Quarantia presenti quedam janua, vel elongetur ambulum per quod itur in ipsam Quarantiam, prout sufficientius et abilius apparebit.*

*Ob cuius operis constructionem . . . . fore necessarias libras circa noningentas quinquaginta grossorum non computatis in hoc expensis fiendi in auro et pictura, que expense possunt ascendere ad libras CC grossorum . . .* (2).

J'ai cru nécessaire de citer ici ce document pour corriger des erreurs de transcription commises par d'autres et parce que l'une des raisons invoquées par quelques-uns pour admettre comme antérieures à ce décret les constructions du portique et de la galerie donnant sur l'île de S. Georges, serait l'insuffisance pour un tel ensemble de travail de la somme prévue au devis.

Puis Zanotto, par des erreurs de calcul et de dates comparatives (3), n'a fait équivaloir les 950 lires de gros qu'à 11285 fr. de notre monnaie, tandis que, à cette époque, comme il l'a écrit lui-même, la lire de gros équivalait à 10 ducats. Si l'on compare au contraire le coût des matériaux et de la main d'œuvre d'alors avec ce qu'il est aujourd'hui, ces 9500 ducats correspondent actuellement à plus d'un demi-million de lires italiennes (4).

Mais cette somme, tant à cause des agrandissements décidés en 1432 que des écarts ordinaires entre le projet et l'exécution, ne pouvait certainement plus suffire; et en effet on voit qu'en 1348 on dépensait au bas mot 500 ducats par mois; aussi, vu ces *dépenses infinies*, une délibération du Sénat en date du 10 Juillet de cette année enjoignait de renvoyer *omnes Officiales, scribe, suprastantes, proto magistri, magistri et omnes alii laboratores*, salariés, et de terminer au contraire le reste avec économie (5).

Quant aux colonnes regardant le Canal, sur lesquelles en 1340 on étendait l'*Ambulum*, dont les dimensions seules étaient indiquées, elles pouvaient fort bien appartenir aux anciennes constructions de Ziani, c'est-à-dire au Portique dont il est déjà question même dans une délibération du 14 mai 1280 (6), portique (très probablement placé sous une loggia, égale à celle de la façade démolie en 1424) compris entre deux ailes, dont les limites intérieures comme dans l'ancien Fondacho dei Turchi coïncidaient probablement avec les antestatures de la susdite salle, telle qu'elle avait été projetée avant le 10 mars 1342; ce jour-là même on décidait, *quod dictum opus sale continuetur ultra . . . Quarantiam veterem usque supra plateam* (7).

Puis, quand on voit disposer d'avance avec soin une file de colonnes le long de l'axe longitudinal de la salle des Signori di Notte placée sous la susdite nouvelle salle du Grand Conseil, je ne sais comment, au point de vue

(1 2 3 4 5 6 7) Texte It., p. 9.

statique, on pourrait autrement faire coïncider le poids de la nouvelle muraille sud de celle-ci et de la moitié de son vaste toit, si ce n'est avec une construction disposée à point en exécution de la susdite délibération de ces travaux. Et la galerie ouverte et la loggia supportant ce mur répondant parfaitement à ce but, ne peuvent qu'être contemporaines de la construction de la salle.

Pour donner une idée de la construction des fondations par rapport aux travaux architectoniques du XIVe siècle, il suffit, je pense, des dessins ci-joints et des indications suivantes que j'emprunte aux plans et au rapport dressés en 1874 par l'ingénieur G. D. Malvezzi (1), auquel on doit le premier projet des grandes restaurations exécutées aux façades extérieures du palais.

Le rapport nous apprend :

« Qu'aucun pilotis ne fut employé pour soutenir la masse colossale, qui » est le Palais Ducal, quoique le poids ne soit pas moins de 1 kilog. 63 par » centimètre carré sur fond naturel sous les fondations, tandis qu'aujourd'hui » on ne sait s'en passer pour la plus petite construction ».

» Que les éléments employés dans cette partie de la fondation sont pour » la plupart de pierre calcaire des carrières d'Istrie, originairement assujétis « entre eux avec du mortier » ;

» Que la base est formée de poutres de larix rouge » ;

« Que le niveau de la rue, quand fut construit le Palais Ducal, se trouvait » à 0,40 au-dessous de l'actuel » : (probablement niveau du pavé en carrelage achevé en 1394).

« Qu'aucune portion du fût des colonnes ne fut enterrée par l'exhaus- » sement de la voie publique ;

« Qu'aucune base n'a jamais existé sous ces colonnes, mais un simple » soc brut, qui se présentait au grand jour, autour comme à l'intérieur des » loges au plan supérieur de la cour dans les deux bras est et nord ».

Quant aux fondements de la muraille qui sert de fond aux deux étages des galeries extérieures le long du môle et vers la piazzetta jusque vis-à-vis la septième colonne, on voit qu'ils étaient faits en briques *sans retrait ou saillie aucune.*

Après examen néanmoins de la manière de relier à ces fondations les parastes ou piliers qui servent d'imposte à la voûte du sousportique, on a supposé que celui-ci devait être le mur d'enceinte de l'ancien palais. Quoique, à mon avis, ce système apparemment un peu étrange ne manque pas de solidité, à raison du poids relativement faible de cette voûte, dont l'épaisseur ne dépassait pas un carreau et était absolument indépendante des travaisons sur lesquelles s'étend la terrasse de la loggia supérieure ; toutefois, en admettant

(1) Texte It., p. 9.

que l'endossement de ces pieds-droits ou parastes ait été exécuté depuis, cela, à mon point de vue, ne diminue pas le moins du monde la possibilité d'un ancien portique contemporain de ce mur; galerie ouverte qui, selon les caractères des anciennes constructions, devait avoir le plafond formé non pas d'une voûte, mais de travaisons découvertes. Il est à supposer cependant que par suite des constructions projetées en 1330, les fondations extérieures du vieux portique ont été entièrement remplacées par d'autres correspondant aux nouvelles colonnes, qui, je l'ai déjà dit, étaient destinées à une charge beaucoup plus lourde que celle qui pesait sur l'ancienne colonnade.

La date 1344 qu'on voit gravée sur le second chapiteau de la galerie vers le canal à partir de l'angle Sud-Ouest, donne lieu encore à une confrontation artistique. En comparant le type de ce chapiteau avec ceux du côté sud et du côté ouest jusqu'à la huitième colonne (abstraction faite des compénétrations des restaurations, retouches et rénovations faites à diverses époques) on voit que les différences constatées proviennent, moins d'un notable intervalle de temps, que du goût et du mérite des différents sculpteurs qui les exécutèrent, comme aussi de la plus grande importance donnée à ceux de plus grandes dimensions. Et de fait en supposant les chapiteaux de ce portique et de la loggia commencés en 1341 et terminés avant 1348, on comprend sans peine que le travail seul a dû occuper environ une douzaine de maîtres et bon nombre de leurs élèves ou auxiliaires.

L'homogénéité de l'ensemble architectonique des façades actuelles est due à la fidèle reproduction du modèle ou dessin du XIV$^e$ siècle, dont la longue histoire nous est sans doute inconnue faute de documents; lequel assurément était le résultat d'une grande intelligence architectonique, et chez les artistes qui le conçurent et chez les juges qui l'examinèrent et l'approuvèrent (1).

Le point, où vers la moitié du XIV$^e$ siècle s'arrêtèrent les constructions extérieures du palais, est marqué par la huitième colonne du portique à partir de l'angle Sud-Ouest vers Saint-Marc, c'est-à-dire après celle en correspondance statique avec le grand arceau transversal de la loggia, sur lequel et dans toute la largeur de celle-ci repose l'extrémité du lourd mur d'enceinte, qui du côté du couchant ferme la salle du Grand Conseil.

Cette septième colonne se fait aussi remarquer par son diamètre de peu inférieur à la colonne d'angle et visiblement plus grand que les autres, c'est-à-dire en rapport avec la grande charge qu'elle supporte.

Plusieurs au contraire voudraient que la construction du XIV$^e$ siècle se fût arrêtée à cette colonne; une telle assertion d'ailleurs ne peut résister à l'examen de ces constructions et à la comparaison des détails, d'où il ressort: que le chapiteau de la huitième colonne inférieure, l'imposte du pied-droit

(1) Texte It. p. 10.

derrière celle-ci, les deux chapiteaux de la loggia supérieure correspondant au septième entre-colonnement du dessous, et les têtes de lion sculptées dans les panaches des jours sur ces deux chapiteaux, et par conséquent aussi le bas-relief personnifiant Venise placé dans l'œil au-dessus de la treizième colonne de la loggia, sont des travaux qui ont toutes les formes caractéristiques de ceux du XIVe siècle.

Ce prolongement de la façade au-delà de la septième colonne de la galerie, devait tout naturellement entrer dans les idées statiques de l'architecte chargé des travaux, qui assurément voulait renforcer à tout prix les importants étrésillons formés par cette colonne et la charge supérieure polystyle.

Que ce prolongement soit antérieur aux travaux du XVe siècle, nous en avons la preuve dans les dimensions et dans la qualité des matériaux employés pour les revêtements des panaches entre les arcades inférieures, dans l'absence sur ceux-ci des sigles correspondants, qu'on voit au contraire sur les parties analogues exécutées après 1424, et, comme nous le verrons, même dans la nature des fondations.

Comme conception générale de structure intérieure, le bras à l'ouest du palais n'est qu'une répétition plus restreinte du côté méridional, et est lui aussi formé surtout d'une salle supérieure (A) de la largeur du bâtiment, soutenue dans la longueur par des arcades d'enceinte et des murs intérieurs qui forment le fond des loges (B et C), lesquels à l'étage immédiatement au dessous déterminaient, comme je l'ai dit, avec les communications extrêmes des corridors, le noyau de chambres (D) dont j'ai déjà parlé.

On a déjà vu le système suivi dans les fondations du palais coïncidant avec les travaux du XIVe siècle, mais après la huitième colonne les fondations ont une plus grande profondeur et les matériaux employés dans les substructions ne sont plus de la même qualité ; dans toutes celles de la reconstruction de 1424, au lieu de la pierre d'Istrie ou des briques, on a donné la préférence à la pierre tendre qu'on voit également sur le front des susdits panaches ou interstices entre les arcs de la galerie construite après cette année 1424. On a même pu constater que dans l'intervalle de la VIIIe et de la IXe colonne les nouvelles fondations présentaient une structure sans liaison qui avait l'aspect d'un remplissage irrégulier.

Et c'est précisément au point, où les derniers travaux devaient rejoindre les travaux antérieurs, qu'on remarque encore une différence sensible de niveau dans les raccords des corniches, différence produite par un affaissement de la partie ancienne, qui avait son maximum correspondant à la VIIe ou VIIIe colonne, c'est-à-dire à l'extrémité sud du canal comblé ou fossé qui défendait à l'ouest l'ancien château ducal ; affaissement qui, selon toute probabilité, avait eu lieu avant 1442.

En même temps que cette grande reconstruction on s' occupait encore d' autres travaux dans les endroits fermes du bras méridional ([1]).

Pour en venir maintenant à l' examen des principaux détails architectoniques, je dirai que les proportions existant entre les différentes parties des ordres semblent dues, moins aux calculs numériques ou aux combinaisons géométriques, qu' à un libre système d' empirisme esthétique.

Ce qui mérite par-dessus tout une attention spéciale, ce sont les rapports statiques existant entre le portique et les loges. Quant au tracé des arcs de celui-ci, malgré les diverses positions, on remarque que les centres de courbure se trouvent à l' intérieur à un tiers de la corde passant par les plans d' imposte.

Pour l' intelligence des formes combinées des arcs courbés et des jours de la loggia, il suffit, à mon avis, de la figure 10, où est encore indiquée la disposition ou adaptation statico-constructive des divers éléments.

Il est bon de le rappeler toutefois, par suite des dérangements survenus dans les coins des susdites archivoltes inférieures, naturellement produits par l' effort à eux transmis par les colonnes de la loggia correspondant à leurs fermetures, le système des joints verticaux des quadrilobes ne semble pas très apte à la cohésion ; pour ce motif dans les dernières restaurations pour plusieurs des jours correspondants aux parties plus disloquées on employa au contraire le système de la fermeture à coin.

En général les modénatures tendent au grandiose et sont groupées dans de bons rapports et avec une connaissance magistrale de l' effet produit par la variété des profils, c' est-à-dire en alternant les superficies planes avec les courbes et les convexités avec les concavités de la façon la plus agréable à l' œil. Mais les travaux qui attirent le plus l' attention, sont les sculptures et spécialement les riches chapiteaux des façades extérieures.

Je ne pourrais guère ajouter aux nombreuses études (en réalité surtout iconologiques) déjà publiées sur tous ces chapiteaux, et il serait au-dessus de mes forces de faire en détail un examen descriptif des sujets qu' ils représentent. Je crois au contraire suffisant pour mon travail d' entretenir le lecteur des plus intéressants du XV^e siècle, citant seulement à titre de comparaison ceux qui, exécutés antérieurement, servirent depuis de prototypes aux artistes du XV^e siècle.

Pour faciliter les comparaisons possibles j' ai donné aux chapiteaux des numéros, qui pour chacune des façades commencent à l' angle Sud-Ouest, en rendant ainsi le contrôle plus aisé sur place. Je préviens toutefois, pour éviter tout équivoque, que ce système ne suppose aucun ordre chronologique d'exécution, qu' il serait d' ailleurs très difficile d' obtenir même pour ceux du siècle

([1]) Texte It., p. 10.

précédent, puisque probablement les derniers du XIVe siècle sont ceux des ailes et de la façade de la piazzetta. Le seul ordre chronologique qu'on peut suivre relativement aux constructions est celui qui correspond aux divers étages et c'est pour cela que je commence par l'étude de la galerie.

Le plus intéressant des chapiteaux exécutés après 1424 est incontestablement celui qui est sur la grosse colonne inférieure de l'angle Nord-Ouest, c'est-à-dire le XIX du côté de la piazzetta, lequel avec le groupe du Jugement de Salomon (V. P. I, pl. 1) fait allusion évidemment aux lois sages ou à la justice de la République.

Dans la figure 12 les numéros des côtés de la planche octogonale de ce chapiteau, et par conséquent des inscriptions et des sujets de sa campane, servent également aux rapports et aux indications des autres chapiteaux de la loggia du rez-de-chaussée, entièrement semblables par leur structure et sur la même ligne que celui de pierre d'Istrie.

*Côté n. 1.* (v. P. 1, pl. 1), on y voit sculptée la Justice ailée, assise sur deux lions symboliques. Ce sujet enlevé du bas-relief personnifiant Venise, placé pour aveugler l'œil au-dessus de la XIIIe colonne de la loggia supérieure, fut souvent reproduit au XVe siècle. La figurine dans ce côté du chapiteau est de formes bien proportionnées, et quoiqu'elle ait été en partie restaurée, la tête et les vêtements trahissent la main d'un sculpteur assez habile.

*Côté n. 2.* — Aristote qui donne des lois (?). Groupe quelque peu inférieur aux autres, soit par la disposition des personnages, soit pour l'exécution. Au temps de Zanotto cette partie très détériorée fut restaurée par le sculpteur Pietro Lorandini, et l'on y introduisit les vieilles images qui restaient. Dans les figures tournées de profil, la direction des têtes et les jointures du cou aux épaules, et enfin le genre des vêtements, ont des rapports avec certaines sculptures de la bande frontale du grand arc de la grande fenêtre dans la façade de Saint-Marc.

*Côté n. 3.* — Dans cette composition représentant Moïse législateur, la tête du protagoniste et la figure de l'homme à sa droite sont quelque peu détériorées; bonne paraît la figure de l'épouse engageant sa parole, dont la petite tête est modelée avec une délicatesse de plans presque inouie à l'époque où était exécuté ce travail.

*Côté n. 4.* — Solon l'Athénien est représenté en pied assistant à une leçon ou disputant entre deux jeunes gens. C'est la meilleure sculpture, sinon pour l'exécution, du moins pour le groupement des figures et la recherche de l'élégance des lignes. Les costumes des personnages ne sont pas vénitiens.

Dans les figures latérales il y a défaut de proportions dans les hanches, et les extrémités plus saillantes avec leurs attaches sont pesantes et peu sensibles, rappelant par ce défaut (peut-être aussi produit par le besoin de rendre

plus solides les parties détachées et plus exposées) les statues d'anges sur l'extrados du grand arc courbé et les sculptures en demi-relief dans la grande fenêtre de Saint-Marc (V. P. 1, pl. 2 et 3).

Il est bon aussi à ce propos de faire remarquer comme terme de comparaison (V. la figure de Solon et celle à sa droite), le mouvement de la ligne formée par l'articulation ulnaire avec le carpe et le métacarpe et par le petit doigt. Cette ligne spéciale se trouve encore dans quelques figures de l'archivolte et notamment dans plusieurs des statuettes alignées dans les niches supérieures du monument érigé au Doge Tommaso Mocénigo dans l'Église des SS. Jean-et-Paul (V. P. 1, pl. 22).

*Côté n. 5.* — Scipion qui rend la fille au père (?). Ce groupe est également bien disposé, expressif et exécuté avec soin. Les manteaux sont bordés de plis ondulés qui constituent l'une des particularités distinctives de l'ancienne école attique, mais qui dans ce travail dérivent au contraire de certaines œuvres florentines du commencement du XV^e^ siècle.

*Côté n. 6. — Numa Pompilio imperador edifichador di tempi e chiese ; (v. fig. 14)* composition de deux figures. Avec la tête quelque peu disproportionnée, la figure du guerrier qui montre à Numa une tour avec piliers angulaires polyédriques et avec porte à frontispice triangulaire classique, est du reste assez bonne et pleine de vie. Cet édifice rappelle suffisamment le célèbre campanile dit le Giotto, à Florence, et ses petites fenêtres à deux ouvertures avec arcs de plein cintre annoncent déjà la Renaissance.

*Côté n. 7.* — Moïse reçoit les tables de la loi. Cette représentation animée n'est pas seulement égale comme composition au même sujet sculpté dans l'archivolte de Saint-Marc, mais on voit encore clairement qu'elle a été cependant exécutée avec peu d'élégance de forme par le même sculpteur. Dans ces deux travaux les détails de la végétation des fonds sont les mêmes.

*Côté n. 8.* — (V. P. 1, pl. 1). L'empereur Trajan rendant justice à la veuve. Excellente est la pose du cavalier, dont le manteau agité par le vent remplit le fond et augmente la vivacité de la scène. Les formes du cheval, en particulier la tête et les attaches, sont parfaitement comprises. La pose de la veuve, qui agenouillée demande justice, exprime bien la résolution qu'inspire le sentiment d'un droit. C'est une des meilleures figures, et quoique traitée avec finesse, elle n'a rien assurément de puéril.

Le type de la tête de Trajan se retrouve encore dans les bustes des Saints émergeant des feuillages, qui couronnent les arcs courbés sur les façades de la Basilique Marciane.

Quant aux décorations végétales de ce chapiteau, soit par la distribution et composition, soit par le genre, ou pour mieux dire par le type, elles annoncent bien nettement avoir été copiées sur le vieux chapiteau angulaire du

Sud-Ouest, étant donné l'harmonie de conception certainement imposée comme modèle. Toutefois les tours correspondant aux angles de la planche et l'extrémité supérieure des feuilles dans le chapiteau du XVe siècle sont plus richement développés et l'exécution atteint l'extrême limite possible de l'imitation du vrai dans la légèreté et vivacité des végétaux, qui semblent chargés d'eau.

Ce chapiteau, contrairement aux autres, a (moins une) ses inscriptions en langue vulgaire.

Dans la restauration faite en 1858 on a relevé autour de la naissance des feuillages des lettres (1) qui réunies forment l'inscription suivante: DVO SOTI (compagnons) FLORENTINI INCISE (2).

Cette importante découverte donna lieu naturellement à des recherches, ou pour mieux dire, à des conjectures, relativement aux noms des deux artistes, et Zanotto s'élevant à bon droit contre ceux qui voulaient les identifier avec Nicolò di Giovanni Baroncelli et Antonio di Cristoforo de Florence qui vivait en 1450 à Venise, se rapprochait de la vérité en attribuant ce chapiteau de préférence aux sculpteurs qui exécutaient le monument Mocénigo, sous lequel ils laissèrent de la manière suivante le souvenir de leur nom: *Petrus magistri Nicholai de Florencia et Jovannes Martini de Fesulis inciserunt hoc opus 1423.*

Toutefois parmi les diverses analogies que Zanotto retrouvait dans ces travaux (quelques-unes fondées), celles qui concernent la forme et les particularités du feuillage ne supportent pas l'examen; cependant l'absence de cette caractéristique, due, je l'ai dit, à un type obligatoire, ne détruit pas cette assertion, qui d'ailleurs basée de cette manière sur ce seul terme de comparaison semblerait au contraire mal fondée.

Si l'on veut déduire la preuve décisive de cette identité, ou établir le nœud qui existe et que j'ai indiqué entre ces deux travaux, c'est au contraire au moyen de comparaisons entre les susdites archivoltes de Saint-Marc et d'autres œuvres des maîtres Toscans. Comparaisons que j'ai pu, comme on le verra plus loin, appuyer à l'aide d'un document précieux jusqu'alors inédit.

Le 23 Novembre 1403, un contrat était passé avec Lorenzo Ghiberti pour la seconde porte en bronze du Baptistère de Saint-Jean dans cette ville (3); travail, on le sait, confié, à ce jeune artiste à la suite d'un concours où il avait eu pour émules six maîtres, entre autres Nicolò Lamberti (?) et le fameux Brunelleschi. Le sujet imposé à tous les concurrents avait été le sacrifice d'Abraham.

Or, la composition de Ghiberti (que l'on voit aujourd'hui au Musée National de Florence) servit encore de modèle au sculpteur, qui à l'extrémité de droite de la bande frontale de la grande fenêtre de Saint-Marc exécuta la même scène biblique. Et je dis modèle, parce que la figure d'Isaac n'est dans cette

(1 2 3) Texte It., p. 12 et 13.

œuvre qu'une reproduction du nu caractéristique de l'essai de Ghiberti. (*v. fig. 15 et 16.)*

Une autre œuvre, dans laquelle existent également de fortes analogies avec ce grand arc, est la fameuse porte dite de la Mandorla dans la Cathédrale de Florence.

En effet l'ornementation du montant de cette porte (*v. fig. 17)*, par la disposition de ses compartiments, par ses petits miroirs hexagonaux historiés, et notamment par la composition et forme des groupes de feuillages intercalés entre ceux-ci et renfermant des figurines, est non seulement une conception égale à celle de la bande extérieure de la grande fenêtre (V. P. 1, pl. 2 et 3), mais en étudiant attentivement les nus, les figures, certaines petites têtes et particularités romanisantes des végétaux, on voit que ces deux travaux sont certainement l'œuvre d'artistes qui se touchent de très près.

Quant au mouvement et à la découpure des feuillages, on peut en dire autant des feuilles rampantes sur le grand arc courbé de Saint-Marc, dont les gracieuses statues d'anges appartiennent évidemment aux sculpteurs de la susdite bande.

A propos de la magnifique porte de la Mandorla, Cavallucci (¹) dit; « Que » les ornements des jambages et des architraves ont été dessinés et sculptés en » partie par Giovanni d'Ambrogio, et en partie par Niccolò di Piero Lamberti » d'Arezzo, appelé Pela, qui avait succédé à Giovanni dans l'exécution de la » porte au mois d'Avril de l'année 1407.

» Le 3 Février de l'année suivante, Niccolò avait achevé l'œuvre qui lui » avait été confiée de l'exécution des ornements et en recevait le paiement en » entier ».

Plusieurs des statuettes de prophètes assis, qui dans la bande extérieure de la grande fenêtre alternent avec des compositions de l'ancien testament, sont bien aussi semblables au saint Marc de Nicolò Lamberti, qu'on voit aujourd'hui dans la tribune de San Zanobi de la Cathédrale de Florence (*v. fig. 18*). Ressemblance que je retrouve même jusqu'à un certain point dans la statue de l'Évangéliste sur la pointe centrale de notre Basilique.

Par les costumes, par les plis et par une certaine largeur des jointures et du modelage, d'autres figurines de ce grand arc rappellent quelque peu les bas-reliefs de Nanni di Banco à Orsanmichele de cette ville, tandis que dans la composition représentant la mort d'Abel, la figure de Cain est semblable à celle du bourreau dans le bas-relief en bronze de la décollation de Saint Jean-Baptiste modelé par André Pisano pour la susdite porte du Baptistère florentin.

Cependant si l'on compare les susdites sculptures de la Cathédrale florentine avec celles de l'Église de Saint-Marc, on y remarque un plus grand

(¹) Texte It., p. 13.

développement et intelligence de forme dans les figures et une exécution plus soignée et plus parfaite: différences provenant sans doute moins du mérite personnel des auteurs de ces œuvres que de la distance différente relativement à l'observateur, à laquelle elles devaient être placées. On rencontre également d'autres analogies entre plusieurs des belles figures en haut relief dans l'intrados de l'arc, celles qui dominent le monument du doge Mocénigo et quelques statues du soi-disant Campanile de Giotto. Ces analogies apparaissent çà et là dans les postures, dans les proportions, dans les types des têtes, dans les divisions des principales lignes des vêtements et dans la manière de nouer les ceintures. Il faut cependant tenir compte à Saint-Marc de la force avec laquelle furent creusées certaines cavités des plis, et cela pour produire de l'effet à distance.

Dans l'intrados le motif des baldaquins à coupolines, surmontées de doubles buissons de feuilles supportant les socles des statues, rappelle encore celui des compartiments au fond du monument. Cette similitude de conception, qui à elle seule et n'étant pas rare ne suffirait pas pour accréditer l'idée d'une parenté entre ces deux travaux, reçoit toutefois une solide confirmation de l'égalité de découpure des feuillages.

L'acrotère à piédestal avec lions rampants sur la pointe du grand arc courbé au-dessus de la grande fenêtre rappelle bien le support de la statue représentant la Justice sur le pavillon du tombeau.

Il y a plusieurs sculptures de Saint-Marc qui ont des affinités avec l'école Toscane. Je citerai, à propos des travaux qui y rappellent les manières de Nicolò Lamberti, plusieurs des statues demi-nues portant des vases à déversoirs placées entre les arcs, lesquelles, tant par la proportion et le développement des formes, que par les détails anatomiques, ressemblent à certaines figurines mythologiques de la porte de la Mandorla. Mais où je trouve encore plus fortes les analogies, c'est en comparant les demi-figures d'anges tenant des feuillets ou listes, dans les hexagones de la même porte, avec celles des interstices supérieurs sous les deux arcs courbés à gauche de la principale façade de Saint-Marc.

Quoique les historiens ne parlent pas des élèves de Nicolò Lamberti, il me semble aujourd'hui impossible de mettre en doute que ce maître appelé justement pour une foule de raisons « le précurseur de Donatello » n'ait pas eu un grand nombre de disciples et d'imitateurs. Je ne sais s'il eut plus d'un fils, mais, selon moi, le *maître Pietro tailleur de pierres dit Pela fils de maître Nicholo*, lequel, on le verra, travaillait en 1434 aussi à la Ca' d'Oro ([1]), peut parfaitement être le même que *Petrus magistri Nicholai de Florencia*, compagnon de *Fiesolano Giovanni di Martino* dans les travaux du monument Mocénigo. Aussi des analogies qui existent entre les œuvres de *maistro Niccolò Pela* et l'archi-

([1]) Texte It., p. 14.

volte de Saint-Marc et entre celle-ci et le susdit grand chapiteau du Palais Ducal, résulte-t-il que les deux sculpteurs, qui en 1423 sculptaient *(incidevano)* ce tombeau, peuvent très bien être les deux *socî incisori* de ce chapiteau et deux des principaux artistes du grand arc de Saint-Marc (¹), et, pour d' autres similitudes, même en partie les auteurs de plusieurs travaux de sculpture de cette Église.

Je vais dire aussi un mot des autres chapiteaux du susdit portique du Palais Ducal.

Les figurines du IXᵉ chapiteau (²), qui font allusion sans doute à la frivolité de certaines occupations de la jeunesse aisée, sont en général traitées avec peu de finesse, mais par contre la partie végétale est bien disposée et exécutée avec goût et habileté.

Ce chapiteau par sa composition est entièrement semblable au IVᵉ de la façade sur le Môle surmonté lui aussi d' une colonne plus grosse et qui, tant par les figures que par les caractères des ornements, ne paraît pas contemporain de ceux du XIVᵉ siècle; doute exprimé également par d' autres.

Le Xᵉ Chapiteau du portique Ouest est de formes simples et appartient certainement à la série des chapiteaux du XIVᵉ siècle. Il était probablement destiné à la IXᵉ colonne, mais tout fait supposer qu' il n' a été mis en œuvre qu' après l' année 1424.

Le XIᵉ Chapiteau représentant des vertus et des vices est par son sujet analogue au XIIIᵉ du Môle. Les figurines du XVᵉ siècle sont suffisamment bien formées, quoique les mains de plusieurs d' entre elles semblent à peine ébauchées.

Un détail dont il faut tenir compte dans ce travail est la forme presque ronde du contour ou découpure des feuilles qui s' écarte des types angulaires du XIVᵉ siècle. L' abaque de ce chapiteau a été refait, mais ses inscriptions sont comme les originales en caractères Romains.

La décoration du XIIᵉ chapiteau sur la Piazzetta est empruntée au Xᵉ de l' autre façade et représente des vertus. Les petites têtes de celui-là, non toutes de type choisi, sont cependant modelées avec une certaine finesse, mais les jointures des mains sont au contraire tout à fait de convention. Le feuillage, quoique, à l' encontre du précédent, sillonné dans la longueur assez profondément, en diffère peu par le type.

Le XIIIᵉ représente plusieurs vices. Les figures en sont traitées avec une habileté suffisante, et parmi les meilleures il faut admettre les images de la Luxure et de la Colère, cette dernière très expressive. Toutefois l'original du IXᵉ chapiteau sur la mer qui servit de type à celui-ci, a les feuillages particularisés avec plus de naturel et de recherche.

(¹ ²) Texte It., p. 14.

Le XIVe n'est qu'une répétition du XIe vers le Môle représentant la nature bestiale du péché, ou selon d'autres le pouvoir de la musique. Ces sculptures rappellent les bas-reliefs de certaines constructions des pays du bord du Rhin ([1]).

Zanotto, citant un passage du Guide de Venise de Moschini, dit que c'est un travail d'Antonio Gai exécuté en 1731 sous la direction de Scalfarotto. Toutefois Moschini prétendant avoir tiré cette indication de l'ouvrage de Témanza intitulé: *Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani,* j'ai consulté ce livre dans le but d'y découvrir quelque éclaircissement sur ce point, mais je n'y ai trouvé ce travail précisé d'aucune façon.

Témanza, rappelant qu'après l'incendie de 1577 on avait constaté qu'il y avait sur les façades extérieures du Palais Ducal environ trente-sept chapiteaux détériorés par différentes causes, dit au contraire que ceux de la Piazzetta correspondant à la muraille de la Salle du Scrutin étaient intacts sans aucune lésion, tels qu'ils sont *encore de nos jours* (1778) et que Antoine Da Ponte dans les restaurations ne s'occupa pas des *cassés,* ajoutant qu'ils « sont encore tels qu'ils étaient à cette époque. « Un toutefois a été remplacé de nos jours parce qu'il était en plusieurs morceaux . . . en 1731. L'ouvrier fut Bartolomeo Scal- » farotto, homme de grand talent et très habile en cette sorte de travail ».

Selon moi, au contraire, Selvatico se rapprochait justement de la vérité quand, après avoir bien examiné le VIe chapiteau sur la Piazzetta où sont représentées les têtes de différentes nations, il écrivait: « Je soupçonne que ce » chapiteau a été à une époque plus rapprochée de nous substitué à un plus » ancien, sans doute usé. Le marbre (?) qui n'est pas bruni par le temps, » et de plus un certain faire moderne dans le ciseau me confirment dans cette » opinion » ([2]). Opinion qui a encore pour elle les traces du pointillé que l'on constate dans l'intrados de l'arc correspondant.

Le XIVe chapiteau de la Piazzetta comme le XIe de l'autre côté semblent appartenir à une seule et même période, et dans les particularités des larges feuillages, dont la disposition des masses toutefois dérive des chapiteaux du XIVe siècle, on surprend de légères tendances classiques.

Sur le XVe chapiteau (V. P. 1, pl. 15, fig. 3) dont le sujet se rattache au second vers le Môle, est représenté, d'après Zanotto, le Banquet des Sages de la Grèce. Deux de ces figures rappellent jusqu'à un certain point la pose des anges qui tiennent ouvert le pavillon du monument Mocénigo, tandis que celle du cinquième côté qui, selon Zanotto, représente la sage Eumétide, rappelle la disposition de plusieurs de celles qui sont assises dans la bande extérieure de l'archivolte de Saint-Marc déjà nommée.

La figure dans le second côté est bien modelée et la main gauche bien

([1] [2]) Texte It., p. 14.

comprise. Par les traits et le modelé quelques têtes ont de fortes analogies avec celles des XXII$^{e}$, XXIV$^{e}$ et XXX$^{e}$ chapiteaux de la loggia supérieure.

Les feuillages à bords arrondis de ce chapiteau ressemblent à ceux des précédents, raison pour laquelle on pourrait les considérer comme exécutés par un même groupe d'ornemanistes, qui modifiaient de cette façon les vieux modèles.

Le XVI$^{e}$ chapiteau sur lequel sont représentés des vertus et des vices est une reproducton de VII$^{e}$ de l'autre façade. La figurine du VII$^{e}$ côté exprimant, mieux que la Gaieté, l'Allégresse, a la tête et les mains exécutées avec soin; dans les autres figures les vêtements pèchent quelque peu par l'ampleur. Puis relativement à l'iconographie je rappellerai que, tandis que l'artiste du XIV$^{e}$ siècle représentait la sottise sous la forme d'un homme aux vêtements garnis de grelots, à la façon des bouffons, à califourchon sur un bâton avec tête de cheval (attribut de la folie), le sculpteur du XV$^{e}$ siècle enfourchait, au lieu d'un criquet avec frein, dont la marche semble gênée par les feuillages, une figurine d'homme avec l'habit orné de feuilles.

Comme nous le verrons ailleurs, une soixantaine d'années plus tard maître Pietro Lombardo représentant la Folie, ôtait sagement le mors à la monture, rendant ainsi plus compréhensible le même sujet sans recourir à une inscription.

Sur le XVII$^{e}$ chapiteau dont la composition correspond à celle du VIII$^{e}$ du Môle, sont sculptés des oiseaux d'espèce différente. Il offre de loin quelques particularités, et dans la partie saillante des feuilles qui revêtent la campane on remarque les caractères du XIV$^{e}$ siècle.

L'avant-dernier chapiteau décoré comme le XV$^{e}$ de l'autre façade de demi-figures d'enfants, a reçu de Selvatico, à cause de son exécution, le titre de chef-d'œuvre. Ceci toutefois n'est vrai que pour ses feuillages qui sont du même type et évidemment exécutés par le même ornemaniste qui décorait ceux du chapiteau de l'angle Nord-Ouest; mais les amours aux têtes presque dépourvues d'expression, sont exécutés de manière et de formes trop arrondies, plusieurs (spécialement celui du second côté) rappellent le vieux petit ange porte-écu à droite du Monument Mocénigo et celui du corbeau de gauche sous l'architrave de la porte tant de fois citée de la Mandorla.

En comparant ce chapiteau avec le XV$^{e}$ de l'autre facade, on voit évidemment que dans celui-ci la figure est sculptée d'une manière plus expressive et bien différente, et basée essentiellement sur l'étude du vrai.

L'artiste, qui sculptait les enfants qui le décorent, montre dans presque tous une intelligence du nu et une désinvolture d'exécution remarquables relativement aux travaux congénères du XIV$^{e}$ siècle, qualités saillantes surtout dans l'amour du premier côté *(v. fig. 19)*, qui, quoique de type vulgaire, est un des fragments les plus intéressants du Palais Ducal. Dans ce chapiteau placé sur

l'une des plus grosses colonnes, et ainsi dans le IV^e du même côté, et dans le VII^e, dans le XVIII^e et dans le XIX^e de l'autre façade, les modénatures des tailloirs ou abaques sont d'un type différent et plus robuste que celles des autres chapiteaux.

Montant maintenant à la galerie ouverte sur la Piazzetta, je ferai observer qu'après le faisceau ou pilastre polystyle, correspondant à l'extrémité du mur nord déjà indiqué de la salle du Grand Conseil, les chapiteaux suivants, XIV, XV et XVI, sont des travaux contemporains de la construction de cette salle. Toutefois le XVI^e ne doit pas avoir été mis en œuvre à cette époque, mais dans la reconstruction décidée en 1422, ce qui peut se déduire tant de la qualité et disposition des éléments entre les panaches extérieurs des grandes arches inférieures, que de la ligne des anciennes mortaises laissées au XIV^e siècle dans la muraille supérieure, exprès pour servir à la continuation du bras occidental, sans doute à l'origine et à la hauteur de la loggia, séparé de la susdite muraille de la Grande Salle du Conseil.

Tous les chapiteaux des loges extérieures, de plus petites dimensions que ceux du portique, ont les tailloirs de forme carrée, et en bas sont pourvus de rayures décorées comme les colliers, avec une variété qui fournirait des modeles à une école d'ornementation.

Si les bases des colonnes de ces galeries semblent être en assez bons rapports esthétiques relativement à la hauteur des fûts, elles manquaient par contre de la résistance proportionnée aux lourdes pressions auxquelles elles étaient soumises, ayant été tirées d'un lit de pierre istrienne trop mince; cause qui, jointe aux défauts d'assemblage de leurs plinthes avec le plan de la corniche sur laquelle elles s'appuyaient, devait amener (effet inévitable!) la fracture de la plupart d'entre elles. On remédia, du reste, à ces défauts primitifs de construction dans les dernières restaurations, en remplaçant les restes de ces anciennes bases par d'autres formant chacune un seul bloc avec la partie correspondante de corniche, comme l'avait suggéré l'ingénieur G. D. Malvezzi.

Parmi les chapiteaux de cette loggia les plus interessants, soit pour l'ensemble, soit pour les détails, je citerai les suivants:

Le XVII^e (V. P. I, pl. IV, fig. 1) dont les figures sont traitées avec ampleur [1] et les feuillages disposés à larges revers. Sur ce chapiteau à l'intérieur repose l'un des corbeaux supportant les pieds de l'arc transversal sur lequel porte une partie du mur composant l'antestature sud de la Salle du Scrutin.

Le feuillage du corbeau incontestablement sculpté après 1424 est du même type que les chapiteaux des colonnes et des pieds-droits dans la loggia, située en arrière, de la Justice dont il a été parlé ci-dessus.

(1) Texte It., p. 15.

Le XVIIIe (V. P. I, pl. IV, fig. 2) par le mouvement animé des parties végétales prend une forme qui tranche sur la plupart des autres; par la découpure il rappelle jusqu'à un certain point quelques chapiteaux de la loggia centrale de la Cà d' Oro.

Le XXIe (V. P. I, pl. IV, fig. 3) a les figures mal proportionnées, mais avec les têtes suffisamment bonnes. On y voit la taille en creux. Les feuillages curieux sans trop de recherche indiquent le passage du gothique à la Renaissance, et ont çà et là des sillons à section triangulaire; à mon avis, ce chapiteau n'est pas l'œuvre d'artistes vénitiens.

Dans le XXIIIe (V. P. I, pl. IV, fig. 3) les proportions et la forme des figures sont meilleures, et les têtes sont exécutées avec une certaine délicatesse. Les feuillages rappellent le précédent.

Dans le XXIVe les têtes des figures sont quelque peu pesantes, mais l'expression est bonne, les extrémités sont traitées avec énergie, et le feuillage disposé avec ampleur offre des particularités comme plusieurs autres de la même loggia.

Le XXVe (V. P. I, pl. 15 fig. 2) par le motif des feuilles ascendantes vers les angles du tailloir et conséquemment par sa forme d'ensemble dérive de plusieurs autres chapiteaux typiques du XIVe siècle. Le feuillage est magistralement travaillé, mais pèche cependant un peu par l'exagération des ondulations des bords. Quoique restaurées sur plusieurs points, les figures n'en sont pas moins expressives, élégantes, drapées presque toutes avec goût et exécutées avec un soin parfait. Même dans les détails de ce chapiteau, qui est le plus intéressant de la série supérieure, manquent les caractéristiques de l'école vénitienne.

Dans le suivant, bonne est la figure du côté exposé à l'ouest.

Dans le XXVIIe (V. P. I, pl. fig. 5) on admire le mouvement et le large développement des feuillages et même la manière typique dont ils ont été découpés. Par la forme il en rappelle, comme le XVIIIe, un autre de la Cà d'Oro. Les figures sont un peu plus que médiocres.

Les deux chapiteaux qui suivent, c'est-à-dire le XXVIIIe et le XXIXe (v. P. I, pl. IV, fig. 6) sur lesquels sont représentées les principales vertus, sont, comme leurs colonnes, de rouge de Vérone. Les figures sont sculptées avec soin et même les feuillages très bien conduits malgré les difficultés matérielles.

Le XXXIIIe chapiteau a des figures exécutées par un bon artiste, lesquelles, comme celles du XXXVe (aux larges feuillages à lobes trop amples), ont des rapports avec les sculptures de celui du Nord-Ouest du portique inférieur.

Le XXXVIIe chapiteau, celui de l'angle, tout en ayant les feuillages pesants et exécutés avec assez peu de soin, a l'air évidemment d'être une dérivation du susdit grand chapiteau inférieur. Même les figures sont lourdes, mais

cependant assez expressives. Ce chapiteau a aussi beaucoup d'analogies typiques avec les autres de la même loggia, ainsi par exemple avec le XXXe, le XXVIIe et le XXIVe.

En général dans presque tous ces derniers travaux domine le même type, développé avec une exagération de largeur certainement employée pour obtenir des masses un effet à distance, mais qui, à les regarder de l'étage de la loggia, c'est-à-dire d'un point de vue secondaire, leur donne uu aspect plutôt lourd. Le même défaut relatif s'accentue encore davantage dans les chapiteaux de la façade, qui sous le rapport du mérite artistique laissent beaucoup à désirer.

Si, relativement à l'exécution, les grands chapiteaux du portique ont plus de prix que ceux de la loggia, ceux-ci, quand on étudie l'évolution des formes aux différentes époques, ont une valeur plus importante, parce que les artistes qui les sculptèrent eurent évidemment plus de latitude pour le choix des formes et des détails.

Aux chapiteaux de la loggia du XIVe siècle, sur la plupart desquels figurent transmis par héritage de l'art soi-disant byzantin certains souvenirs des anciennes formes classiques, succédèrent au contraire dans les chapiteaux de la nouvelle loggia les caractères distinctifs de la première moitié du XVe siècle. Dans ces nouveaux chapiteaux, en dehors de la forme d'ensemble commune à cette partie d'un ordre prise comme support, on peut dire qu'il n'y a aucune idée classique, et çà et là seulement sur quelques-uns d'entre eux se montre à peine quelque groupe de feuilles ou autre détail qui rappelle jusqu'à un certain point les anciens; à cette époque et spécialement pour ce monument, c'était sans doute là tout ce qui était permis à un artiste déjà initié aux éléments de la Renaissance.

En général les écrivains d'Art attribuent, sans preuves à l'appui et à défaut de comparaisous suffisantes, le mérite principal tant des chapiteaux de la galerie (moins celui de l'angle Nord-Ouest) que ceux de la loggia (correspondants à la partie reconstruite après 1424) à Giovanni Bono, à son fils Bartolomeo et à un m.o Pantaleone, qui, quoique associé à ce dernier dans plusieurs travaux, est regardé à tort comme son frère.

Quant aux caractères artistiques des susdits chapiteaux extérieurs, à mon avis, la collaboration des maîtres vénitiens n'a qu'une importance presque secondaire.

Comme on le verra plus loin, les Bono, tailleurs de pierres, ne purent mettre directement la main à la nouvelle construction du Palais avant 1426 et même après cette date leur nom figure souvent dans d'autres constructions civiles et religieuses. Toutefois à la grande importance des travaux du Palais qui leur furent confiés en 1438, on peut supposer que le Gouvernement les

avait déjà mis à l'essai, peut-être pour l'exécution des grandes fenêtres à jours et pour le couronnement de l'édifice.

D'autres maîtres constructeurs étaient à cette date salariés par la Commune, et la Seigneurie dut incontestablement réclamer leur concours pour les travaux si importants de son Palais. Parmi eux je citerai Penzino ou Pecino, ingénieur bergamasque déjà au service de la République dès avril 1398 ([1]), souvent employé aux travaux du Lido, des lagunes ([2]), aux fortifications et à d'autres constructions importantes. En effet, après l'incendie de 1420, qui réduisit en cendres la toiture du Palais de Justice (sala della Ragione) de Padoue, le Sénat l'envoya avec un certain Bartolomeo Rizzo ([3]) réparer cet édifice et en refaire le toit.

On ignore la date de la mort de Picino ([4]), mais il vivait encore en 1450, car le 8 décembre de cette même année les Provéditeurs du Sel ayant représenté que maître Picino, arrivé à la vieillesse, n'était plus apte à remplir sa tâche, on leur permit de lui donner pour auxiliaire un nouvel ingénieur ([5]).

Parmi les maîtres il ne faut pas oublier Giacomo Celega, maçon, appelé *proto magistro* de la Seigneurie, et qui était encore au service des Procurateurs de Saint-Marc ([6]). Il était déjà mort en Janvier 1451.

Dans les documents relatifs à la Cà d'Oro ([7]), j ai retrouvé au contraire deux artistes tailleurs de pierres employés au Palais Ducal, à savoir un maître *Andrea* dit *da Milano*, qui en 1426, et peut-être même avant, travaillait précisément aux chapiteaux, et un maître Francesco de Padoue qui y travaillait en 1430. Comme on le verra, il y avait alors à Venise une foule de tailleurs de pierres lombards, et les meilleurs d'entre eux, aidés de plusieurs élèves, devaient très vraisemblablement figurer sur les cahiers de dépenses de cette importante construction. Malheureusement ces registres n'existent plus, et il est par là même impossible de citer même les noms des maîtres représentant l'école vénitienne, qui, étant donné les caractères de certaines décorations, spécialement des chapiteaux des loges intérieures, ne manquèrent pas d'y prendre part.

A. Venturi ([8]) écrit que, pendant cette période, à Ferrare, les « tailleurs » de pierres, Domenico Taiamonte, Pantaleone et Alvise de Venise, Fiorio de » Vérone ([9]) et autres, travaillent aux palais et aux demeures ducales, sculptent » des chapiteaux et des socles de marbre avec feuillages et avec les armoiries » du marquis; font des margelles de puits et de citernes, comme cela se prati- » quait à Venise *(v. fig. 20)*. C'est à l'un d'entre eux qu'il faut probablement » attribuer onze beaux chapiteaux aux armes d'Este et ornés de feuilles entre- » lacées, qui furent transportés de Ferrare à Modène, en 1630, ensuite de Modène » dans le Jardin de Sassuolo, et dernièrement à Venise chez un antiquaire.

([1 2 3 4 5 6 7 8 9]) Texte It., p. 16.

» Ils ont une certaine relation avec les chapiteaux du palais des Doges, quoiqu'ils » soient d'un ordre beaucoup moins riche ».

Et de fait, le dernier de ces chapiteaux se trouve encore chez M. Marcato antiquaire, qui a vendu les dix autres au prince Clary de Vienne. Ils sont de type vénitien et par leurs feuillages ont quelque analogie avec les chapiteaux de la loggia de la Justice qu'on pourrait attribuer au susdit m. Panlaleone. Et à mon avis, il serait facile de trouver quelques travaux de ce genre dans les vieilles villas des patriciens Vénitiens. Par exemple au Casonetto de Zermen [1] près de Feltre, j'ai retrouvé également deux fragments d'un grand chapiteau, dont les feuillages accusent légèrement la période vénitienne de transition.

Quant au choix des artistes, il faut supposer que les Procurateurs de Saint-Marc, chargés dès le commencement des constructions du Palais, y employèrent aussi quelques-uns des maîtres de leur Église et spécialement, comme on l'a vu, m.º Pietro dit *Pela*, Giovanni di Martino de Fiesole et, comme on le verra, quelques autres maîtres florentins, lesquels, si je ne me trompe, eurent dans l'œuvre du Palais Ducal l'entreprise des travaux de sculpture et spécialement des figures qui historient la plupart des chapiteaux extérieurs.

Si nous passons maintenant à l'intérieur, nous remarquons que la loggia du côté de la cour, dans l'aile reconstruite au XVe siècle, est de la même époque que la loggia extérieure, mais pour l'harmonie des lignes elle fut au contraire exécutée semblable à la loggia contiguë située sous la vieille et lourde muraille de la Salle du Grand Conseil. Aussi est-elle également formée d'une série de robustes arcades retombant sur de massifs chapiteaux combinés, supportés par des piliers angulairement polystyles, qui alternent avec des groupes de colonnes au nombre de cinq pour chacun. Toutefois, contrairement à presque toutes les autres parties architectoniques du même genre, où fut employée la pierre d'Istrie, les quatre cinquièmes de ces colonnes sont en marbre grec et proviennent, à mon avis, des anciennes façades.

A l'origine, comme on le voit sur le plan du Palais tracé en 1580 par Zammaria dei Piombi, dans les côtés intérieurs tournés vers le Nord et vers l'Est, il n'existait pas de galeries ouvertes, et les loges étaient supportées par des murailles percées seulement çà et là de quelques ouvertures *(v. fig. 22)*.

Les décorations des groupes de chapiteaux de la nouvelle loggia de la cour (taillés chacun dans un seul bloc de pierre d'Istrie), diffèrent de leurs congénères du XIVe siècle, et sont, alternativement, presque toutes, semblables. Le feuillage, quoique du type largement représenté dans les chapiteaux de l'extérieur, est traité toutefois avec peu de finesse. Les parties les plus caractéristiques à observer sont les grandes têtes humaines souvent de sexe et d'âge dif-

(1) Texte It., p. 16.

férents, qui sortent des ornements, sur la plupart desquelles on remarque une vélléité d'expression et dont plusieurs sont même bien modelées *(v. fig. 21)*.

Autrefois à l'extrémité de cette galerie ouverte aboutissait un escalier, dont l'un des côtés s'appuyait contre l'irrégulière et lourde muraille du corridor qui mène de la porte de la Carta dans la Cour. Cet escalier *(v. fig. 22)* dit Foscara ([1]), en souvenir du prince sous le dogat duquel il avait été construit, ou encore *du plomb* à cause de la couverture du toit, fut démoli après la mort de l'architecte Antonio da Ponte; et alors on compléta les arcades de la loggia, en cherchant à imiter dans les deux groupes de soutiens polystyles les décorations voisines du XV[e] siècle; ce qui, du reste, fut fait très grossièrement.

Jusqu'ici, quant à la statuaire, mon travail ne pouvait sortir de l'analyse des travaux connexes aux diverses ornementations; mais à présent le moment est venu d'examiner les dernières œuvres qui dans l'ordre chronologique ferment la série des grandes sculptures allégoriques à l'extérieur du Palais, c'est-à-dire le Jugement de Salomon et l'Ange Gabriel.

Le Jugement de Salomon (v. P. 1, pl. 1), tout en étant du nombre des sujets qui, pour être compris, n'ont pas besoin de l'aide d'inscriptions, devait toutefois dans le groupement et le développement de la composition présenter de grandes difficultés à vaincre; et évidemment une vivacité plus pittoresque et plus marquée de certaines figures (dont les dimensions ne pouvaient guère s'écarter de celles des travaux congénères du XIV[e] siècle sur les façades) avait contre elle l'espace limité et spécialement la forme angulaire du lieu. Toutefois, dans ces conditions, le groupe ne pouvait certainement pas être mieux composé.

Entre ces figures on voudrait peut être un peu plus d'espace, mais leur mouvement est suffisamment en rapport avec les divers sentiments requis par cette action importante et avec les exigences esthétiques de la formation d'un groupe statuaire. Le choix des physionomies est bien approprié au caractère des divers personnages, et à ce point de vue nous devons citer tout particulièrement la tête majestueuse de Salomon (pour le sentiment et la nature du modelé elle offre une grande analogie avec la Madone de Nanni di Banco sur la porte si souvent citée de la Mandorla), la grossièreté de celle du soldat d'un type vériste, et la figure de la vraie mère, animée d'une forte expression.

Les corps sont proportionnés correctement et disposés presque tous avec élégance de lignes; les têtes modelées avec maestria et finesse s'adaptent au corps avec l'exactitude anatomique. Au contraire les attaches des mains, ou pour mieux dire le choix des lignes qu'elles font avec l'avant-bras sent trop la recherche. L'enfant, malgré une certaine grâce affectée de la main du soldat

([1]) Texte It., p. 17.

qui le soulève et de l'insouciance du danger qui le menace, devrait au moins par l'anomalie de sa position exprimer tout autre chose que l'indifférence.

Quant aux draperies, dans les figures de femmes la distribution trop largement accentuée et répétée des masses et l'épaisseur des étoffes contrastant avec la finesse et avec un certain laisser aller vériste dans la disposition des vêtements du Roi, est quelque peu lourde et monotone. Le bord ondulé des manteaux des deux femmes rappelle, sous ce rapport, le bas-relief représentant Scipion dans le chapiteau inférieur, les statues de Donatello et de Nanni di Banco à Orsanmichele de Florence, et la Madone sculptée par ce dernier sur la porte de la Mandorla ; mais dans notre groupe ce détail semble surtout avoir été employé pour l'effet et pour déterminer les bords des vêtements.

Dans le Jugement de Salomon, l'armure du soldat rappelle par le costume la fameuse statue de S. Georges de Donatello, les figurines angulaires du monument Mocénigo, et spécialement les figures de soldats du tombeau Brenzoni à S. Fermo Maggiore de Vérone, les congénères dans le même sujet représentant la résurrection du Christ sur le devant du sarcophage renfermant le corps du Bienheureux Pacifique aux Frari à Venise, et la statue de S. Michel aujourd'hui sur la porte du cloître du couvent de ce nom à Murano.

Nous n'avons aucun document pour assigner avec certitude une paternité artistique à notre groupe de Salomon, et, étant donné la diversité des caractères, je ne crois pas qu'on puisse lui rapporter l'inscription des deux *soci incisori* du chapiteau inférieur, dont le genre et la manière, incontestablement, se rattache aux sculptures désignées ci-dessus de la façade de la Basilique Marciane. Celles-ci, tant par les proportions des corps, que par les types et la forme des têtes et des extrémités, diffèrent notablement des agiles figures de ce groupe. Dans les vêtements des saints assis dans la bande frontale de l'archivolte de Saint-Marc, les plis disposés en longues lignes courbes souvent à festons et les nombreux revers ondulés parfois faiblement sur ceux de beaucoup d'autres figures, rappellent, comme je l'ai déjà dit, la statue de S. Marc dans la Cathédrale de Florence et d'autres travaux sculptés par Niccolo Lamberti. Dans le Jugement de Salomon, au contraire, la figure du Roi est drapée d'une manière tout à fait différente, et l'on devine évidemment que l'artiste visait au naturel et par conséquent à s'affranchir de toute vieille manière. Là les plis tendent plutôt au fin et à l'anguleux, et sous le rapport du goût ont certaines affinités avec les vêtements de l'ange qui soutient le couvercle de l'urne dans le monument Brenzoni *(v. fig. 23)*, et avec ceux des Anges dans la scène du Baptême du Christ sur celui du Bienheureux Pacifique (v. P. 1, pl. 13 et pl. 24, fig. 1).

La même tendance à rompre le parallélisme des lignes apparaît dans les plis des manteaux des deux mères, lesquels ont plusieurs analogies caractéris-

tiques avec les draperies des figures de droite de la susdite plastique du Baptême. Les détails de l'armure du justicier, même sous le rapport de l'exécution, sont identiques à ceux des soldats de ces deux monuments, et dans celui de Brenzoni les amours ailés qui tiennent ouvert le pavillon ont, eux aussi, de grandes ressemblances de formes et de modelé avec l'enfant du Jugement de Salomon. De même également l'abandon et l'attitude inerte de la main gauche de la fausse mère, rappelle les extrémités de certaines figures du bas-relief du Baptême.

Le lézard, sculpté sur le tronc du figuier dans le groupe du Jugement, qu'on voit également reproduit sur les roches du monument Brenzoni et dans le bas-relief de la descente aux Enfers sur le sarcophage du B. Pacifique, semble être un détail naturaliste préféré ou employé en guise de signature ou *marque.*

Le monument Brenzoni, comme on le voit par une inscription placée au bas, est l'œuvre du florentin Giovanni Rosso, et suivant les dernières études comparatives, comme on le verra plus loin, on attribue au même maître ou au moins à un artiste qui lui touche de très près les plastiques de celui du B. Pacifique. Or, à cause de ces analogies avec les travaux de Giovanni Rosso ou des signatures ou *marques* que j'ai relevées, peut-on attribuer encore à cet artiste le groupe du Jugement de Salomon, qui en réalité serait ainsi esthétiquement son chef-d'œuvre ? Ou plutôt n'est-il pas improbable qu'à cette époque de transformation et spécialement pour ce qu regarde le grand art florentin, un autre artiste soit arrivé au même résultat avec ces analogies ? Et si cela, ce semble, est sans exemple, ce travail ne pourrait-il pas être d'un artiste indirectement inspiré par Rosso, ou de l'un de ses élèves plus favorisé que lui du sentiment esthétique, ou, mieux encore, l'œuvre des deux à la fois ?

Il est logique toutefois de supposer que la République ne dut choisir qu'un maître en renom pour lui confier la plus importante des sculptures extérieures du nouveau Palais, et par conséquent la dernière hypothèse concernant le principal artiste de ce travail semble la plus probable. Cette œuvre marquerait ainsi la transition, ou se placerait entre la première manière donatellesque de Rosso et la manière pittoresque d'un vériste, dont nous avons sinon le plus beau, du moins le plus caractéristique spécimen dans le susdit monument véronais.

Cette mienne opinion sur les auteurs de notre groupe a pour elle encore l'époque où il fut exécuté, c'est-à-dire après 1424, date qui coïncide encore avec la présence de ce maître sur le territoire Vénitien. Du reste, quelle que soit la valeur de cette hypothèse, les caractères du style, tant des figures que de tous les détails, montrent clairement que ce travail est un produit, et même des bons de l'art toscan, représenté à cette époque à Venise par d'autres

maîtres florentins ; admettre au contraire ce groupe parmi les travaux d'école vénitienne et l' attribuer, comme on l' a fait, à Bartolomeo Bono, constitue, à mon avis, une erreur provenant du défaut d' analyse et de comparaison, assez fréquent chez les critiques d' Art, auxquels manque le plus indispensable des titres, à savoir la pratique de l' art du dessin.

Dans le cas présent les comparaisons ne sont pas difficiles par suite du voisinage des travaux des Bono dans la Porte de la Carta (v. P. 1, pl. 13). Comparaisons qui permettent d' attribuer à ces maîtres l' Ange Gabriel au-dessus de la colonne angulaire de la loggia supérieure, bonne figure, mais plutôt maniérée et enveloppée de draperies quelque peu exagérées.

A propos du groupe ci-dessus nous lisons dans *Le Cicerone* [1] : « Le Jugement de Salomon, il est vrai, n'a jamais été, dans aucune œuvre figurée, » ni mieux compris ni mieux senti : c' est un travail qui, à cet égard, mérite » d' être préféré même à la célèbre composition de Raphaël ».

Ruskin, au contraire (?), comparant cette sculpture avec les travaux congénères exécutés dans le Palais Ducal par les trécentistes, avoue bien que les allures du dessin y sont beaucoup plus libres et qu' elle est excellente sous une foule de rapports, mais trouve néanmoins quelle ne peut être jusqu' à certain point préférée que par un observateur insouciant, parce qu' elle est d' un esprit prodigieusement inférieur pour l' exécution, « immeasurably inferior spirit in the workmanship ».

Toutefois, il ne justifie son opinion que par la mesquine comparaison d'un accessoire, c' est-à-dire en comparant les feuilles du figuier entre l' Adam et l' Ève de l' angle Sud-Ouest, avec celles du même arbre dans le Jugement de Salomon, qui d' après lui seraient mal insérées et dépourvues de vérité ; opinion qui n' est pas exacte, parce que dans le figuier du XIV^e^ siècle les feuilles sont distribuées suivant un type très singulier et ont même quelque chose d'artificiel. Défaut qu' on ne rencontre certainement pas dans le travail du XV^e^ siècle, où les feuillages sont disposés et exécutés avec plus de goût artistique, sans s' écarter pour cela de la réalité ou ressembler, comme le prétend notre auteur, à des draperies en désordre : à moins qu' il n' ait voulu prendre pour intactes les parties déformées par l' usure ou autres causes accidentelles.

Il est bon de rappeler à ce propos que les feuilles digitées du *Ficus Carica* L. varient très souvent par le degré de profondeur et largeur des lobes, fait que l' on peut facilement constater même sur une plante, et il n' est pas rare d' y trouver des feuilles tout à fait indivises, cas toutefois qu'on ne rencontre pas dans les figuiers de ces deux groupes.

Ensuite établir un point de comparaison entre les travaux du XIV^e^ siècle avec ceux d' une époque postérieure, où l' art, déjà fort de l' expérience du passé,

[1] Texte It., p. 18.

visait à la recherche de la beauté en choisissant ses types parmi les trésors de l' antiquité, est certainement chose extrêmement ardue et périlleuse.

Quant au développement de la forme et au talent d' exécution, le mérite assigné à certaines sculptures du XV$^{e}$ siècle n' est grand que relativement à l' ambient artistique du temps. Là au contraire où l' art de ce siècle se montre parfois supérieur aux œuvres du commencement de la Renaissance (non toutefois au Palais Ducal), c' est dans la manifestation de certains sentiments, mais avec le secours de naïfs artifices, restreinte le plus souvent à l' expression du visage et souvent troublée par le choix vulgaire des types, par des ankyloses, par une erreur d' interprétation anatomique, et par l'accentuation trop saillante et puérile des détails. Ce sont des imperfections, que l' on pardonne aux trécentistes relativement au développement graduel de la forme, mais qui doivent néanmoins être impartialement mises en relief par le critique d' art, qui veut en conscience se rendre utile aux nombreuses recherches, si caractéristiques, de notre temps.

Ainsi, par exemple, si c' est justice de reconnaître le grand mérite de Marco Romano, qui exécutait en 1318 la statue du Bienheureux Siméon pour l'église dédiée à Venise à ce prophète (statue dont la tête servit probablement de modèle au sculpteur du groupe de Noé à l' angle Sud-Est du Palais Ducal), on ne peut certainement pas l' appeler un chef-d' œuvre si ce n' est pour le temps, car, relativement à la forme, elle pèche par l' ensemble, et ne pas tenir compte, comme on l' a fait, des nombreux défauts de cette statue, quand on a voulu déterminer le mérite de l' ouvrier dans la technique des détails, me semble un oubli regrettable.

Heureusement on connaît désormais suffisamment les plus qu' hétéroclites appréciations sur les productions de la Renaissance, émises par Ruskin, artiste et écrivain passionné, qui, tout en ayant le mérite d' avoir dessillé les yeux de plusieurs, aurait certainement beaucoup mieux fait, et cela d' une manière plus utile, de restreindre ses critiques aux périodes de l' art antérieures au XV$^{e}$ siècle.

On ne connaît pas exactement la date où furent exécutées les sculptures de la nouvelle aile du Palais; elles étaient très vraisemblablement déjà mises en place en 1438, et certainement avant l' achèvement de la partie supérieure à la loggia, c' est-à-dire de la *Sala novissima*, qui était le nom donné d' abord à la grande salle, dans laquelle on décida, le 2 Mars 1468, de réunir les précieux manuscrits offerts par le Cardinal Bessarion et qui pour cette raison fut appelée *Salle de la Bibliothèque*: nom qui par l' effectation qui lui fut donnée ensuite fut remplacé par celui qu' elle porte encore aujourd'hui de *Salle du Scrutin*.

Plusieurs ont assigné la fin des travaux de construction à l' année 1463; mais, pour moi, il ressort d' un document inédit que la *Sala novissima* était ache-

vée avant 1468, car, comme dans celle du Grand Conseil, on y donnait déjà des festins ([1]).

Il faut donc en grande partie tenir compte de ce que dit Sansovino ([2]), à savoir que, « François Foscari ayant été nommé Doge en 1423, les sénateurs » jugèrent bon d'agrandir le palais, et de le faire digne d'une si grande place, » et d'une si grande ville. Et commençant . . . . où avait été laissé le vieux, » on alla jusqu'à la grande porte, qu'on appelle aujourd'hui la Carta : et » l'on couvrit la façade de marbres rouges et blancs divisés en petits carrés ([3]), » le dit Prince y construisit le portail de marbre avec sa statue et diverses » figures ».

La Chronique Zancarola porte que la façade occidentale fut terminée en 1442.

Je m'arrête ici, obligé de m'éloigner quelque peu du Palais Ducal, pour jeter un coup d'œil sur d'autres édifices.

# PALAIS PRIVÉS.

Sous ce titre François Sansovino a écrit dans sa *Venetia* ([4]):

« Il n'y a pas de ville en Europe qui ait un aussi grand nombre de vastes » palais que Venise, tant sur le Grand Canal que sur la terre ferme; par mo- » destie nous leur donnons le nom de maisons, réservant celui de Palais pour » l'habitation du Doge . . . . Et quoique les Vénitiens soient cantonnés dans ces » îles qu'entourent les eaux de la mer, ils se sont toutefois étendus autant que le » leur permettait le site du lieu, suppléant au défaut de la nature à force d'ha- » bileté . . . . . . A l'extrémité des quartiers qui avoisinent la terre ferme, les » maisons par leur aspect et leur structure qui rappelle l'enfance de Venise, » accusent la parcimonie des premiers fondateurs. En effet elles sont basses » avec fenêtres étroites, et avec peu d'ouvertures, à cause de l'air peu salubre » à cette époque. Mais avec les années la terre s'étant accrue, l'air ayant été » purifié par le concours des personnes, par le nombre croissant des feux, et » par le continuel flux et reflux des eaux, des palais et des habitations de » grande importance ayant été contruits, on vit s'introduire l'architecture Alle- » mande (?): les Vénitiens imitèrent ce qui s'était fait dans le reste de l'Italie... » Aussi les Eglises et les maisons sont-elles en grande partie construites » suivant la manière de cette nation (?). On raconte que dans les premiers » temps nos ancêtres voulant établir union et parité en toutes choses, construi- » sirent en vertu de la loi Daula (?) leurs maisons toutes de la même hauteur. » Mais les ressources s'étant accrues avec le commerce qui a toujours été le

([1 2 3 4]) Texte It., p. 19

» nerf de la République, on éleva et abaissa les constructions suivant le besoin » des propriétaires. Presque tous les palais sont dans les principaux sites et dans » les plus beaux points de vue de la ville, et situés en grande partie au bord » de l'eau, et presque toutes les maisons des habitants sont avec quai, ce qui » donne aux familles la facilité de se procurer toute l'année les choses néces- » saires, sans que cet avantage puisse être une explication suffisante. En outre » chaque maison a sur le toit une terrasse, en maçonnerie ou en bois; elle a » pris le nom d'Altane, parce qu'elle sert à étendre les habits au soleil, et de » là on découvre encore à travers une longue nappe d'eau tout le pays d'alen- » tour. Toutes les toitures sont en tuiles ou poterie double, sans tuile plate; » aussi les frais de construction sont-ils plus considérables sur ce point que » sur la terre ferme, . . . . on se sert de citernes, dont les eaux sont meilleures » et plus digestives que les eaux vives à cause de leur crudité. Ces puits ou » citernes abondent dans la ville, creusés par l'État ou par les simples par- » ticuliers. Ainsi chaque place, ou carrefour, ou cour, a son puits, dû le plus » souvent à la générosité du gouvernement. Sous le Doge Foscari, la pluie » n'étant pas tombée du mois de Novembre au mois de Février suivant, la » République fit faire trente nouveaux puits au profit des pauvres; on les » remplit, au moyen de barques, d'eau apportée de la Brenta, et la sécheresse » de la saison fut conjurée . . . : Les fondations de tous les édifices se font avec » de solides pieux de chêne ou de rouvre, qui durent éternellement sous l'eau, » à cause du peu de consistance et de solidité du sol marécageux. Enfoncés » de force dans la terre, et assujétis ensuite par de grosses traverses, et garnis » dans les interstices de divers mortiers et morceaux de pierre, ces pieux ne for- » mant plus qu'un ensemble donnent aux fondations une solidité telle qu'elles » supportent les plus épaisses et les plus hautes murailles, sans qu'on puisse » craindre la moindre fissure. Les briques ou pierres cuites, et les ciments provien- » nent des territoires de Padoue, de Trévise, de Ferrare, mais les meilleurs sont » ceux du Padouan,.... On tire les sables de la Brenta, et du Lido, mais le doux » est préférable. Les bois arrivent en grande abondance par les rivières en » forme de radeaux des montagnes du Cadorin, du Frioul, et du Trévisan; la » ferraile de Brescia et divers autres lieux de Lombardie. Mais nous avons de » beaux et admirables matériaux dans les pierres qu'on fait venir de Rovigno » et de Brioni, châteaux sur la rivière de Dalmatie (?); elles sont blanches et » semblables au marbre; leur qualité excellente leur permet de résister fort » longtemps à la gelée et au soleil. On en fait des statues qui, après avoir été » polies avec le feutre en guise de marbre et ensuite poncées, ont l'aspect du » marbre. Elles servent à décorer les façades tout entières des Eglises et des » palais, avec colonnes hautes, grosses et aussi longues que l'on veut, car les

([1]) Texte It., p. 19.

» carrières de Rovigno abondent en ce genre de pierre, dite Istrienne et Liburnique par les auteurs. Il y a encore des façades couvertes de marbres » fins, mais grecs, apportés des Iles de l'Archipel, et spécialement de Paros, » mais moins blancs que le marbre ordinaire, et très différents du marbre de » Carrare en Toscane. Les pierres de Vérone sont aussi estimées, parce qu'elles » sont rouges; par leurs taches variées, elles relèvent la beauté des édifices, » et l'on s'en sert pour paver les Églises et les palais, en forme de carreaux » d'échiquier, et pour d'autres travaux assez gracieux tels que bassins, cheminées, corniches et autres choses semblables. Néanmoins les pierres rouges » de Cattaro sont les plus belles (?) et les plus résistantes pour les pavages (!). » On emploie pour les chambres, et pour les pièces ordinairement, les pavés » ou dallages, non pas des briques, mais une certaine matière appelée terrasse, » laquelle dure longtemps, est agréable à l'œil et lisse.... Les ouvriers qui » excellent à faire ce travail, sont la plupart des environs de Forli..... Les » pièces se faisaient anciennement en croix, c'est-à-dire en forme de T.... Dans » la distribution des édifices, on place les fenêtres de la pièce au milieu de la » façade, aussi est-il facile de voir du dehors où est la pièce. Et aux fenêtres » s'ajoutent les balcons qui s'avancent extérieurement, entourés de colonnes, » un peu plus élevés que l'intérieur, et très commodes pour prendre le frais en » été. Certaines façades » (celles du XIII^e^, XIV^e^ et surtout du XV^e^ siècle) « ont » la loggia au rez-de-chaussée avec colonnes et avec voûtes, mais toutefois dans » la ligne du reste de la façade. Les anciens avaient adopté cet usage, parce que, » amenant les marchandises chez eux, ils les déchargeaient dans la loggia, dont » les côtés servaient de magasins. Les portes... chaque maison sur l'eau en a » deux, l'une pour monter en barque, l'autre pour sortir à pied. Tout endroit » commode a une cour avec puits au milieu, découvert, par ce que les eaux » douces se comportent mieux à la lumière que dans l'obscurité, attendu que » le soleil les bonifie, et qu'elles se débarrassent ainsi de toute impureté (?) ».

Après nous avoir ainsi donné une idée généralement exacte des caractères des principales habitations vénitiennes, Sansovino cite ensuite succinctement les constructions les plus remarquables et leur accorde (on le devine assez) le pas sur celles de son temps, c'est pourquoi et à cause de la pauvreté des descriptions artistiques nous n'avons aucun intérêt à le suivre davantage.

Parmi les nombreux palais élevés ou reconstruits par les Vénitiens dans la période de l'art ogival au XV^e^ siècle, celui dont l'élégante originalité attire surtout l'attention est le Palais des Contarini, autrement dit la Cà d'Oro, à Sainte-Sophie, sur le Grand Canal.

Voilà pourquoi, et aussi parce qu'il est contemporain de la grande reconstruction du Palais Ducal, je le place en tête de l'étude de nos édifices privés les plus caractéristiques (v. P. I, pl, 10, fig. 1).

# LA CA D'ORO.

Dans ses travaux intitulés *La facciata della Cà d' Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono* et *nomi di pittori e lapicidi antichi* (1), Cecchetti a fait connaître cinq documents relatifs aux constructions de ce palais. Mais il s'est borné à ces importantes découvertes, et n'est point allé plus loin dans la recherche ou exposition d' autres documents concernant cet édifice.

Peu après l' architecte Giacomo Boni publiait dans la même revue une étude spéciale sur les crénelures et sur la polychromie de ce palais, examinant avec soin ces deux travaux caractéristiques, et y ajoutant en même temps quelques pages d' érudition (2).

Mais dans une étude approfondie de ces vieux papiers, j' ai pu découvrir de nouvelles choses et d' une si haute portée artistique qu' il ne faut pas s' étonner si j' ai cru utile d' en donner au moins le résumé.

Il ressort de ces documents que les travaux de la *Domus Magna* des Contarini, à Sainte-Sophie, qu' on appelle aujourd' hui *Cà d' oro*, commencèrent en 1421. Ce nom de *grande maison* n' était pas toutefois une appellation donnée tout d' abord et en vue de l' importance de l' édifice qu' on voulait élever, mais un titre relatif qu' il portait déjà anciennement, et, comme on le verra, plusieurs parties architectoniques et décoratives de la vieille *Domus Magna* furent remises en œuvre dans la reconstruction du XVe siècle, dont je donne ici les extraits des principaux documents pour la plupart inédits (3):

1421, Mai. On fait des paiements à *Maestro Matteo Reverti da Milano lapicida* domicilié à Venise à S. Felice (4).

1421, Août. Apparaît dans les registres le nom de m.o Marco di Amadeo maçon, lequel, malgré son humble titre, figure ensuite souvent comme directeur de plusieurs travaux (5).

En 1422, au 18 Janvier figure la *Copia .... di Alguni patti scripti per man di ser Nicholò Bonifacio ....*

*Sia manifesto..... chome maistro Zane Bon taiapiera se a accordato lui e so fio cum 2 so garzoni che sta al prexente cum esso .... sa ben lavorar del so mestier, cum miss. Marin Contarini fio del nobelle homo miss. Antonio .... el perchollator, cum questi pati ....*

*.... Miss Marin Contarini j promete de darli per suo salario per luj e per suo fio, e per y suo garzoni ducati CXL e vin quarte* (en blanc) *a lanno, cum questa cundicion chel dito maistro Zuanne cum ij diti e tegnudi di lavoralj, tuti ij di che se lavora da Ia marangona a laltra, e, se per chaxo avegnisse o per morte o per*

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 20 et 21.

*chadauna chossa che y suo garzoni ij fallijsse* (vînt à manquer) *e suo fio, luy y de far Refar y di che y avera falidi, e se non i podesse far Refar siando vivo luj y die refar Jº de y di che lavora maistro Zanne vada per 2 di dj y sfuo garcon . . . . . dandoli la ferma per Jº anno, e sel dito maistro falisse anche luy i die schontar e refar chome o dito.*

*Et dito maistro Zane impromete . . . . prima de non lavorar luy ni far lavorar algun suo garzon ni el fio ne de di ne dj note ad altri, y die lavorar se non i lavorieri del dito miss. Marin Cuntarinj . . . . . che sel dito miss. marin Cuntarini, non podesse la sua chaxa compir in questo anno, . . . . . el sia in libertade del dito miss. Marin de tegnillo per fina che lavera compìda . . . . . non pagando a raxon di Anno pluy del prexio dj sora . . . . e Yo Nichollo bonifacij o scripto questo e son testemonio a far far y diti pata de compagnia de Maistro Amadio murer.*

*I die cumenzar a lavorar adi 1º zener 1422 (m. v.)* (1).

Malgré la date ainsi anticipée et sans doute à cause de l'importance donnée ensuite aux autres œuvres de maçonnerie et de charpente, les Bono ne commencèrent leurs travaux que dans la seconde moitié de 1424. Toutefois, le 25 mars de cette même année, Marino Contarini versait 40 ducats (sans doute à titre d'acompte) à Giovanni Bono pour *acheter une maison* et comme celui-ci ne savait pas écrire, la quittance était faite par son fils *Bartolomeo* (2).

1425. *M.º Zuane Bon taiapiera . . . . schomenza a lavorar chon mj* (Marino Contarini) *lui chon suo fio Bartolameo e Zane suo fante, e Rosso suo fante* (3) *adi 4 de Avosto 1424 e die lavorar anno jº per ducati 140 d'oro a raxon de anno e tanto die aver pluj quanto dira ser Nicholo de bonifazio e m.º Marco de amadio per esser i suoi fanti mazorj questo secondo anno chel primo me lavora. E tutto quello che el ditto Maistro Zane o detti suoi fanti falirà che non lavori in ditto anno qui di sotto ne farò notazion de dj lavoranti* (4). Et en effet au bas de cette note je trouve enregistrées les sommes à déduire de leur compte pour les jours non employés par eux pour le susdit Marino Contarini, qui en énumérait ainsi les raisons :

| | | | |
|---|---|---|---|
| *. . . . . Maistro Zane Bon perchè lavora a cha barbaro — en tout ducats* | | *5* | — |
| *Zane e Rosso suoi fanti qui travaillent aussi à Cà Barbaro* | » | *10* | — |
| *. . . . . Bartolomeo so fio che lavora ala misericordia* | » | *11* | — |
| *Rosso fante qui travaille à la Miséricorde* | » | *1* | — |
| *. . . . . Bartolomio so fio che lavora suso una sepoltura* | » | *1* | — |
| *. . . . . Bartolameo Bon perse per ser Vido da Canal* | » | *1* | 1/2 |
| *. . . . . Maistro Zane perse . . . . . che lave mal e che lavora piere de mio pare che andò a Pieve* | » | *10* | 1/3 |
| *Bartolamio so fio, Zane so fante che lavorano per mio pare che andò a Pieve* | » | *11* | — |

(1 2 3 4) Texte It., p. 20 et 21.

De plus il est tenu compte de beaucoup d'autres journées de paie perdues pour maladies, fêtes et pour causes non indiquées.

Le 28 Avril 1425, Giovanni au service de Giovanni Bono notifiait à Contarini qu'il cessait de travailler avec ce maître, et faisait sa déclaration 18 jours après l'autre *garzone* nommé Rosso, peut-être son apprentissage terminé.

1325, *Maistro Marco de Amadio Murer,* (qui avait déjà fait un contrat pour le puits) *et de aver per passa 153 pie 2 de muro i qual mesura Maistro Iacomo Zelega* (1) *e M.º Marco d'Amadio e M.º Zanin Zaratin* (2) ensemble avec mess. Marino Contarini, *per L. 3 s. 10 al passo* (3) *monta L. 535 s. 15. Par suite toutefois de ce compliment et pour avoir bien servi* on lui donna en plus 25 ducats.

La même année, *maistro Stefano Fasan taiapiera che sta a S. Severo* (4), *père de Gasparino, Vittore e Zanim,* s'engageait à *fornire i schalini deslavoradii* .... SECONDO LE MISURE M.º MARCHO DE AMADIO..... CHONSEIRA, *per la fondamenta; .... le coperte; .... le piere deslavorade per far i pergoli .... de bon nembro de la man grossa in fondo de Rovigno; delle pietre per mensole e gorne,* et plus tard, *una base deslavorada, ...... e pie 60 di cornisse che va de sora. soto i archetj dy merli a soldi 15 el pe.*

1425. *Piane de piera viva le qual... « compra in l'istria m. Matio de Roverti da Milan taiapiera, le qual die esser miera* 15 (1500 livres).

Ces lits de pierre furent cédés en 1426 *à m. Zane Bon per quelo che le costa ..... fazandome 1º straforo per ducati 20 a so piera.*

1425, 19 Mai. On paie 20 ducats à *maistro Mattio Ruverti da Milan per parte ducati 50, s. 10 j die dar quando .... avera dado la scala compida.....*

Sous les ordres de *Matteo dei Reverti* avaient été employés les tailleurs de pierres suivants; *M.º Antonio Busatto e m.º Antonio Foscolo* (ce dernier vénitien), qui travaillaient à la porte principale commencée en Mars 1425, et aux balcons et aux colonnettes de l'escalier dans la Cour;

*M.º Paolo che lavorò* lui aussi aux colonnettes;

*M.º Gasparino Rosso detto da Milano e m.º Giacomo da Como;* qui furent employés aux travaux des *campanilij* (tourelles ou piliers suspendus avec aiguilles) placés aux côtés de l'arc de cette porte; aux colonnettes de l'escalier susdit, aux arches et jours de la *balchonada* (rangée de fenêtres à loggia) du premier étage, et aux *gorges* des arceaux des fenêtres aux côtés de la *balchonada.* Ces deux artistes furent ensuite envoyés aux carrières d'Istrie, pour approvisionner des matériaux nécessaires les *lavorieri de maistro Mattio;*

*M.º Marco da Segna* qui sculpta six chapiteaux et *sopiè* (bases) pour les pilastres supportant les voûtes de l'escalier;

*M.º Giorgio da Como* qui exécuta des piédestaux pour colonnes et la rampe d'un coin;

(1 2 3 4) Texte It., p. 21.

*M.° Niccolo di Giovanni degli Angeli* (1) dit Romanello qui sculpta la fleur au-dessus de la grande porte;

*M.° Antonio de Rigezzo da Como;*

*M.° Pietro de Frisoni da Como;*

*M.° Martino fratello di Frisom*, qui sculpta les feuillages des corniches et qui en 1429 travaillait encore aux corbeaux. Toutefois le plus grand nombre de ces maîtres *qui étaient avec Mattio Reverti* travaillèrent là durant les années 1425-26, et comme nous le verrons, *m.° Gaspare Rosso* et *m.° Nicolò* Romanello exécutèrent encore après une foule d'œuvres pour leur propre compte.

En 1425 figurent des paiement faits à *Zuane Frison e Frison fio de Vielmo da Milan. . . . .* (2) .... *per parte dei 4 archi grandi* du quai. Le dernier paiement qui leur est fait pour ce travail est daté du 14 septembre de cette année; cependant un *Frisoni* travaillait encore à la Cà d'Oro en 1430.

En 1437 le 4 avril: *Frisono lapicida quondam domini ser Guiglielmi* habitant le quartier de S. Vital assiste à la stipulation d'un acte par-devant le notaire Tabarino Odorico (3); et un *Marcus de Frisono lapicida* du même quartier figure comme témoin d'un testament en date du 30 Janvier 1449 (4).

Sur les rapports de ces *Frisoni* avec la famille astistique du lombard *Marco detto Frisone e Solaro* mort après 1398, signalé par Caffi (5), et avec les autres artistes de la Renaissance de la même maison, je ne sais rien de précis; je citerai toutefois encore un *magister Domenicus Frisonus* ou *de Frixonibus, incisor lapidum marmorearum, de Cumis, filius quondam Antonij, et civis ferrarie de Cont.ª S. M. de Vado*, ville où il travaillait en 1474 avec les *Rusconi* et où, le 23 Avril 1482, il testait encore par-devant notaire (6). Dans cette même ville à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe travaillait encore un *m.° Gabriele Frisoni di Giacomo* dit toutefois de Mantoue (7).

1426, 22 Janvier (suite des travaux de la Cà d'Oro), *Bartolomio taiapiera che me tolse a far do archj di volti che va le cholone . . . . e non chompy et ande via e i era J.° so chompagno curim el qual chompira . . . . i ditti archi . . . . della riva. Piezo maistro Andrea taiapiera da Milan che lavora i lidij al palazzo* (8). L'un de ces arcs fut achevé par un certain *m.° Giacomo Passerotto.*

De 1425 à 1428, *maistro Nicolò taiapiera dito Romanelo lavora 4 lidij me die far in la balchonada* en haut, c'est-à-dire dans la loggia supérieure. *Et comme dans ce travail il fit bien son devoir*, Marino Contarini lui donna en plus un quart de ducat.

Du nombre et de l'étude comparée de ces chapiteaux il est facile de déduire quels furent ceux auxquels travailla le maître susdit. Le motif du feuillage, à nervure très accusée, qui entoure transversalement le vase (v. P. 1, pl. 21, fig. 5), est répété trois fois dans cette même loggia et s'écarte com-

(1 2 3 4 5 6 7 8) Texte It., p. 21 et 22.

plètement des types congénères des décorations architectoniques vénitiennes. Un chapiteau presque semblable mais mieux conservé se trouvé aujourd'hui dans les collections du Musée Civique de Venise, et servait autrefois de support à un bénitier dans l'église de Sainte-Marie-des-Miracles de cette ville; c'était sans doute un don d'un des Procurateurs chargés de la fabrique.

1426, 4 Avril. On paie 22 L. 6. s, au portefaix *che . . . . . porta la porta granda da chaxa di maistro Matio ed il straforo de la balchonada granda*, c'est-à-dire la riche porte du premier étage.

Parmi les billets et notes détachés renfermés dans les deux registres de cette fabrique, j'ai trouvé le mémoire suivant sans date, qui d'ailleurs me semble coïncider approximativement avec la mise en œuvre de ces travaux:

*Maistro Mathio ne resta a far e prima a compir do teste de do schalini dela schala,* (probablement les ornements des glaces); *Item resta a Cumpir dela porta granda,* (qui était un peu plus grande que le plan primitif) *i champanielj, el straforo con l'agnolo e l'arma, el foiame va susio per la gropa del archo.*

De cette porte qui conduisait de la rue dans la cour, il ne reste plus aujourd'hui en place que le contour rectangulaire à cordons très peu accusés. Dans la muraille où elle se trouve manquent aujourd'hui les crénelures caractéristiques en briques construites en 1452 par *m.° Christofolo murer dei orsinj da Milan* ([1]), lesquelles, d'après le contrat, devaient être exécutées par *m.° Zuane Benzon murer*, qui au contraire s'en alla *I.° mio de sora de muan* (Mogliano?) *in suso el trevisam a una possession da cha di bruolo.* Les clochetons, la fleur et le susdit feuillage placés sur la porte après 1431, comme d'ailleurs les revêtements en marbre vert dans le fond du tympan, ont été dispersés. En examinant les cinq parapets de la rangée de fenêtres au-dessus du portique à plate-bande ligneuse qui dans la cour fait face à cette entrée (v. fig. 26 C. et P. I, pl. 21, fig. 1), j'ai pu constatèr que deux d'entre eux datent encore du XV$^{e}$ siècle, tandis que deux ont été remplacés au contraire, chacun par des segments d'une archivolte accouplés, et l'autre au milieu d'eux, par une figure d'ange mutilée, tenant encore une partie d'écusson ([2]). Comme il n'y a dans le comptes d'alors aucune indication de deux figures analogues, on peut en conclure que l'ange et les fragments arqués proviennent des démolitions du grand arc de la porte; hypothèse appuyée par le fait que ces fragments ne furent placés là que pendant les restaurations de la Cà d'Oro commencées vers 1847.

Matteo Reverti devait encore: *compir 5 cholone lavorade e fregade de piera da ruigno a longeza e grossezza de quele se in la mia balchonada grande del primo soler; Item . . . . compir* 5 *soche de piera da ruigno per far i lidi va suso le dite cholone* (morceaux équarris) intérieures; *Item . . . . . compir due piane con i suo mudiony le qual dovea andar ai laj* (aux côtés) *la suo balchonada lavorado per*

([1] [2]) Texte It., p. 22.

*tuto chome sie quele dela chasa de ser Nicholo moresinij fo de miss. Gasparin del suo soler de erto.* C' est-à-dire du palais voisin Morosini actuellement appelé Sacredo, aujourd'hui très défiguré mais encore remarquable pour les fragments des différentes époques qu'on voit sur la façade. *Item. . . . . . compir due arme chon do mie zimieri le qual dovea andar sora le dite fenestre.*

Le 7 Juillet 1426, *Bartolamio fio de maistro Zane Bon taiapiera* déclarait avoir reçu 30 ducats d'or de Marino Contarini s'engageant ainsi à *chompir la chaxa del dito miss. marin, de taiapiera al mudo del ditto miss. marin, ed in libertà. . . . . da dar a mio padre e a mi de nostra fadiga quelo vora.*

La même année *Bartolamio taiapiera e maistro Zane bon so pare . . . . promete de dover far tutti do. . . . . . fiori de marmoro intaiadi a fiorami che va soto i quatro strafori de i pergoli,* c' est-à-dire sous la jonction ou imposte suspendue des deux arceaux de chacune des ouvertures des quatre fenêtres à balcons au premier étage. Aujourd'hui à la place de ces *fleurs* qui, à mon avis, différaient peu à l'origine de celles de la grande fenêtre du Portail de la Carta, on voit de pauvres dessins qui n'ont rien de commun avec les types vénitiens.

Les Bono s'engageaient encore à exécuter *1.ª fenestra va in soler di soto il tutto chon so piere e tutte so fature* pour 6 ducats d'or.

En même temps on commençait à mettre en œuvre dans la façade *le pinze* (disques) *de marmori* et à cela s'employaient *m.º Bortolamio di chozi da Milan* et *m.º Cristoforo* (¹) maçons.

De 1426 à 1427 *m.º Zuam Piero* sculptait pour 43 ducats de nouveaux *modioni* avec têtes de lions pour supporter les bases des balcons.

1426-28. *Maistro Antonio buranello sta a muran,* exécutait sous les ordres des Bono des modénatures pour les arcs des fenêtres à balcon et un *Canton* (double pierre angulaire) *de la Casa da basso fino al primo soler.*

1426-28. *m. Luca taia piera fante* de Giovanni Bon et beau-frère d'un certain *m.º Daniele murer* faisait des travaux d'équarrissage et modénature pour marches, pour arcs, etc. Dans le même temps travaillait encore un *m.º Zuanne taiapiera da Verona.*

Le 9 Avril 1427. Bartolameo Bono, toujours au nom de son père, reconnaissait avoir reçu de Marino Contarini 20 ducats d'or, lesquels *xe per parte del pozal* (margelle) . . . . . *el qual mi Bortolamio i die far per soldi 20 al dì;* et un peu au dessous et à la table se trouve le détail de ce *quelo ha lavorado maistro Bortolamyo fio de maistro Zane bon el dito pozal,* c'est-à-dire, *dj 203 a s. 20 al dj monta in tuto L. 203.*

1427, 9 Novembre. — (*Rosso fante che fo de Zane bom*) *che feze le soaze del. . . . pozal e fo stimado per i gastaldi di l' Arte de i taiapiera, che fo maistro Martin e maistro Zorzi e maistro Tony e Bortolamio gruato; die aver ducati 6.*

(¹) Texte It., p. 22.

Cette margelle malheureusement a été vendue en 1892 à M. Carrer marchand d'antiquités, très célèbre par son habileté à se procurer et à revendre des objets d'art vénitiens, dont quelques-uns occupent aujourd'hui une place d'honneur dans les collections étrangères ([1]).

Heureusement cette margelle a été reproduite dans l'importante *Raccolta delle vere da pozzo di Venezia,* éditée par M. Ferd. Ongania, et j'en ai tiré l'héliotypie n.º 2 de la Planche 9.

Grevembroch au siècle dernier en a fait le sujet d'une aquarelle, y ajoutant l'inscription suivante: *Le Virtù Cardinali sedenti sul Dorso de Veneti Leoni, servono di misterioso ornamento al pozzo di Coloro, che fabbricarono Palazzo a Santa Sofia oggi dal N. H. Bressa* ([2]).

Cette *vera* ou margelle, comme la plupart de ses congénères postérieures à la période byzantine, rappelle surtout dans son ensemble les formes d'un chapiteau. Le motif principal de sa décoration est donné par quatre têtes correspondant aux angles de la cimaise, et dans trois de ses champs intermédiaires, par les susdites figures allégoriques en bas-relief. La couleur rouge diaprée de la brocatelle de Vérone dans laquelle elle a été sculptée, les corrosions qu'a subies cette espèce de conglomérat, et enfin les mutilations accidentelles dont elle a souffert, contribuent à donner aujourd'hui à ce travail un aspect de forme quelque peu confus.

Les susdites quatre grandes têtes jeunes qui sortent des feuillages, sont (autant qu'on peut en juger par leur état de conservation) bien modelées, et les chapitaux disposés avec un certain laisser aller se distinguent par leur désinvolture. Il faut surtout remarquer la tête bandée à cause de sa ressemblance avec les statues inférieures du Portail de la Carta.

Les trois figures centrales ont en général de bonnes proportions, et malgré les difficultés d'exécution inhérentes à la matière sont assez bien exécutées. L'amour nu soutenu par la Charité, dont les hanches manquent de profil, est charmant, et le mouvement, ici assez peu gracieux, de ses jambes, rappelle, comme un motif préféré, le Bambino sculpté dans le tympan de la porte qui donne sur la Place de S. Zacharie (*v. fig. 24*). Quoique dans les travaux du genre de cette margelle la figure soit en général exécutée décorativement, toutefois comme il s'agit de la première œuvre connue du plus grand artiste vénitien de cette période, je dirai ici un mot de certaines autres caractéristiques spéciales de ces sculptures. Sur les visages on observe que l'espace compris entre le sourcil et l'œil est plutôt ample et le contour de l'orbite relevé fortement vers l'angle extérieur: l'intervalle entre les yeux est trop petit et leur forme est très oblongue, les paupières supérieures sont minces et mesquines, rappelant ainsi certaines têtes des groupes des chapiteaux de la loggia Foscara

([1] [2]) Texte It., p. 22.

sur la cour du Palais Ducal; elles ressortent faiblement de la bulbe sur laquelle l'iris et la pupille sont indiqués par des incisions circulaires et une petite cavité: près des glandes lacrymales les joues s'abaissent fortement tandis que sous les trompes elles se renflent quelque peu. Dans l'ensemble la figure tend à s'élargir mais est surtout conventionnelle, spécialement sur certaines extrémités.

L'expression du regard des Lions est entièrement humaine. Les feuillages, qui en certains points remplissent peut-être trop richement les fonds, sont dans les parties supérieures plus saillants, bien disposés et lobés avec une variété suffisante de forme, tandis que dans le bas, par la continuelle répétition des lobes uniformément arrondis, du type de nos *Brassiche*, ils sont plutôt monotones. Il est à remarquer que le chapiteau de la colonnette supportée par la figure représentant la Force, est du type dit classique composé.

Le groupement des modénatures de cette cimaise, spécialement l'emploi des dentelures à petites consoles, constitue un type déjà en usage alors depuis nombre d'années spécialement pour les corniches divisionnaires et terminales de nos édifices ([1]).

De 1427 à 1428 *ser Cristofolo garzon de maistro Zane bon* travailla sur *le sopede e le erte delle finestre del mezado*, c'est-à-dire aux endroits divisés en deux par les murailles et les planchers, formant de petites pièces, appelées pour cette raison *mezzà*, et destinées à l'étude des affaires (*v. fig. 26*). Comme la majorité des riches Vénitiens s'adonnaient au négoce ou commerce, ces endroits formaient partie intégrante de leurs habitations. Mais tandis que pour plus de commodité on réunissait, comme on disait, la maison et le magasin, on sacrifiait les dimensions des pièces inférieures au profit des étages supérieurs, dans lesquels au contraire s'étalait le plus grand luxe d'espace possible surtout en hauteur; et c'est pour cela que les palais vénitiens antérieurs à la moitié du XVI[e] siècle offrent, même extérieurement, des défauts de proportions, qui tout en caractérisant les habitudes et les mœurs locales, choquent cependant trop l'œil de l'architecte.

Les fenêtres sur le Grand Canal du rez-de-chaussée de la Cà d'Oro étaient autrefois construites comme on le voit sur la fig. 29. Les corbeaux à têtes de lion qui supportaient les solives dans les ouverturs de ces pièces divisées, furent exécutés par le susnommé *m.° Nicolò detto romanello*, comme on le voit par le document suivant: 1428, 25 Septembre — *m.° Nicholo romanello die aver chel .... fosse 4 teste di lionj va in soto le do fenestre de mie mezadij sora el canal grando per L.* 8 *s.* 10 *di pizoli*. Ces fenêtres sans doute à cause de leur forme qui rappelait les grilles mobiles à l'entrée des vieux châteaux, étaient appelées *saracinesche* ou herses.

([1]) Texte It., p. 23.

1428, 3 Juin. — On donne un acompte à *m.º Corradino tagliapietra per parte de cholone 3 et me die far lustre.*

1428, 19 id. — *maistro Nicholo dito romanelo me die far j lidi de la balchonada da baso che die far maistro Mattio.*

Et en effet le 17 Septembre 1429 on payait au nom *di m.º mattio di reverti ducati 20 a maistro nicholo romanelo per 4 lidij, . . . . andò in la . . . . balchonada del primo soler.*

On voit par là que le cinquième chapiteau sur les colonnes de cette loggia, c'est-à-dire le dernier à gauche, qui paraît sculpté par une autre main et semblable à ceux de la cour, avait été exécuté par Reverti, et pour cette raison je le présente au lecteur afin qu'il puisse avoir l'idée d'un autre travail d'un maître, dont on avait jusqu'alors révoqué en doute le titre d'artiste ([1]) et aussi parce qu'il appartient à une autre école que celle de Venise et accuse déjà dans la sculpture une certaine tendance au classique (v. P. 1, pl. 21, fig. 2).

1429, 30 Juin. — On paie 26 ducats à *m.º Giovanni Bono per il bordonal* (architrave) *de piera viva che va (soto la loza) ala porta di la riva,* c'est-à-dire sur le pan de mur derrière les colonnes de la galerie (*v. fig. 26 B*).

Je rappellerai ici pour la généalogie des Bono, que le 20 Juillet 1429 *un zuane Bom di ziliol* recevait 20 ducats d'or pour *un maran* ([2]) de pierres de taille destinées au susdit *m.º Giovanni Bon.*

En 1429 on enregistre diverses parts au crédit de *m.º pantalon taiapiera* (qui avait un frère dont nous parlerons plus loin) pour marches, chaînes et lambourdes, dont deux furent employées dans les *pergolj de portego del primo soler.*

La même année Giovanni Bono sculptait les corniches avec feuillages, *che andò in cima ai chantony del soler da basso, le piane rosse che va in el soler de sora, le due fanestre de studio nel soler de soto in lalbergo grando. Conzò ij lidi* (provenant de la vieille *Domus magna*) *de marmoro che ando a le cholône grandj de soto da la riva* pour 36 L. 8 s. — Et il fit *pie 30 ½ di gorne intaiade che va in la chale da cha Zustignan per ducati 38 s. 2.*

Cette ouverture à entrelacs bien combiné et assez élégant (*v. fig. 27*), qui a un certain rapport avec une des grandes fenêtres du Palais Ducal sur le canal, fut mise en place en Février 1431, et on la voit encore dans le mur derrière le portique du quai, sous l'architrave mentionnée ci-dessus.

L'annotation suivante de Contarini est également importante, quoique un peu confuse: 1430, 8 Janvier, *Fransescho da padoa* (*taiapiera*) *che lavora al palazzo,* lequel devait fournir les colonnes de pierre rouge pour *i pergoli, die aver. . . . che so compare Bortolamio de Zarlo de monselice me de piere grande 3060 . . . monta L. 31 s. 16. — E die aver adi primo de Fevrer che a mj de le soe piere rose ducati 5 d'oro. — E die aver adij dito che de le dite piere rose jo avij do pozi*

([1] [2]) Texte It., p. 23.

*piroly che va da i ladij, e I.º pezzo de poggio roto che tute non valeva mezo ducato e per non cargar la mia coscienza meto le valia ducati uno.*

1430, 20 Avril. — Un contrat est passé entre sieur Marino Contarini *e m.º Giovanni Bono*, lequel s'engageait à exécuter les travaux que voici [1]:

Faire les grands chapiteaux au-dessus des coins de la dite maison (et par conséquent aussi le grand avec figures allégoriques, à l'angle du côté de la cour) de manière que la *sua tola che liga la cornixe vechia* soit saillante; mettre en œuvre la susdite vieille corniche *e sel bexognasse chonzar alguna chossa de la dita ..... hover che el ge manchasse .... de conzar e compir.* Faire les arceaux de pierre d'Istrie (*v. fig. 28*) *i bexognerà in la dita faza*, dont *bechadelli bexognerà sia lavoradi chome se el desegno e die esser a muro pien,* et saillir de la susdite corniche un demi-pied et deux doigts. Ces arceaux devaient encore avoir *pie do in luxe per chadauno e vol levar intro el terzo el quarto, e si vol sporger fuora da i diti bechadeli quarte tre de pe da ladi de sovra, voltando a muodo elittica de meza vela e si vuol intrar pe uno suxo el muro, intendando che i diti archeti sia de pezi do in tre luno e non plui..... sovazadi chomo apar in sul desegno,... largi per mezo in la fara davanti suxo i bechadeli,* lesquels devaient être *un dedo grosso pluj largy per hogni faza che non se grosso el pe del archeto, e chussi.... i archeti e bechadeli* sur les deux rues, qui à cette époque flanquaient cet édifice. *Intentando che mezo archeto vegna per ladi a i chantoni e suxo i diti chantoni voio uno lion sentado chon la mia arma in le zafe tanto grando quanto el pora vegnir in li diti archeti.* Aujourd'hui il ne reste plus qu'un de ces lions, placé plus haut que l'endroit qui lui était destiné, c'est-à-dire au-dessus d'un fragment de la corniche supérieure des susdits arceaux [2], laquelle originairement devait s'étendre d'*un chavo a l'altro chon el voltar de le chale .... grossa quarte tre de pe e larga a muro pien,* saillant de celui-ci d'un pied et demi avec une bande semblable à la bande faite en brocatelle, déjà existant au-dessus de l'étage du milieu, haute d'un demi-pied avec au dessus une *dentada che sia grosso una quarta de pe.*

La crénelure, qui devait aussi s'étendre sur une longueur de 10 pieds au-dessus de chacun des côtés vers les rues, devait être composée en tout de 64 créneaux grands et petits [3]. Vers chaque angle et au milieu de la façade ils devaient être un peu plus élevés; toutefois cette tentative de mouvement dans la ligne supérieure, ne donna pas, comme on peut le voir, pratiquement un grand résultat.

Ordre fut donné de mettre ces créneaux angulaires de manière à former un angle de 45° avec l'alignement de la façade et par conséquent aussi avec les côtés. On voulait encore que chacune des extrémités à feuilles plates de

([1] [2] [3]) Texte It., p. 23 et 24.

ces créneaux fût ornée d'une boule de pierre rouge, et toutes, en outre, devaient être *fregade e lustrade per muodo che la para in suo cholor.*

*Maestro Giovanni Bono* s'engageait enfin à construire la gouttière. Tous ces travaux devaient être faits pour la somme de 210 ducats d'or, et le 29 Juillet de la même année ce maître recevait le premier acompte.

1430, 24 Octobre — *m.º Stefano Fasan taia piera a fato marchado .... de porte 10 che va entro i .... albergo del primo Soler..., e die esser pagado..... in questo muodo chel dito miss. Marin dara al dito .... le porte vechie .... e de zonta s. 20 del pe chusi dele erte chomo dj soierj ... de ruigno ... e mi Vetor taiapiera fio del djto maistro Stefano Fasan ho fato questo scrito ....* Ces travaux devaient être achevés pour Noël de la même année (1).

1431, Mai — Contrat entre Contarini d'une part et *Antonio di Martino a S. Sten a cha Diedo e m.º Giovanni Benzon, a S. Sten*, déjà nommé, tous deux maçons, de l'autre (et non pas m.º Almoro Coppo comme l'écrit à tort Cecchetti), *per-investir di malmoro tuto quello che manca a rivestir, e saldar le chomessure di merli e archeti, e meter le dentade* (2) *che manca e imbochar la fassada da la zima fino a basso, smaltar* tout ce qui en a besoin à l'intérieur avec *calsina da Padoa, metter el straforo sotto el bordonal dela riva, salizarne* le portique à carreaux, protéger par des bancs de craie les caves et mettre en œuvre les marbres de l'architrave dans la cour et enfin le grand arc sur la grande porte du côté de la terre.

En Juin et Juillet 1431, *m.º Tommaso di Christofolo* y travaillait à raison de 20 sous par jour.

A la riche polychromie naturelle des porphyres, des verts antiques, des brocatelles, aux bigarrures des colonnes et des revêtements en marbre de cette façade, n'offrant plus l'aspect que donne la pierre ponce, comme ceux du *nuovo* Fondaco dei Turchi ou des façades latérales de S. Marc, mais brillants et riches de toute la beauté pour lesquels on les recherchait et estimait tant, Contarini voulut ajouter la polychromie artificielle et l'éclat de l'or; aussi le 15 Septembre 1431 passait-il un contrat avec *maistro Zuan de Franza*, peintre de *Sant' Aponal* (3). pour la peinture et dorure de la façade (4).

De ce qui est stipulé dans cet acte signé par *Francesco fio del ditto maistro Zuane de franza*, et du compte des dépenses pour ces travaux, nous relevons ce qui suit: dans les crénelures les boules de pierre d'Istrie, (et par conséquent différentes de ce qui avait été commandé d'abord aux Bono), furent dorées; on dora également les petits bâtons des étranglements sous les groupes de feuilles plates des créneaux, les médaillons sur le ruban à spirale placé sous ces derniers, les roses alignées en bande sous les arceaux, les deux chapiteaux angulaires (5) avec les lions qu'ils soutiennent, les champs des écussons,

(1 2 3 4 5) Texte It., p. 25.

les cimiers ou fleurs au-dessus des arcs infléchis, les corniches à corde ou *retorti* renfermant les patères ou disques de marbres de couleurs disposés latéralement à ces arcs dans les caractéristiques champs rectangulaires des fenêtres et dans les panaches extérieurs entre les archivoltes du canal, et enfin les balles enfoncées dans les disques. On peignit au contraire en bleu outremer très coûteux et les fonds entre les arceaux du couronnement, en les parsemant d'étoiles dorées, et les trois bandes traversant chaque écusson Contarini. On peignit en blanc à l'huile (céruse) tout le reste du couronnement, mais pour les créneaux, eux aussi en pierre d'Istrie, on voulut de plus qu'ils fussent *ombrizadi a muodo de marmoro cum qualche segno negro atorno* des bords, pour en alléger l'aspect, dépourvus qu'ils étaient de tout relief ou modénature; on peignit également en blanc toutes les *ruose* et *vide* dans les bandes de type byzantin, tandis que sur les fonds, tant de ces dernières, que de celles de la corniche inférieure et dans *celles* entre les arceaux du couronnement, on mit au contraire du noir pour simuler des jours ou pour donner plus de relief aux ornements. Enfin pour toutes les parties extérieures en brocatelle on prescrivit d'employer un mélange d'huile et de vernis avec *color che le para rosse.*

Ces travaux, pour lesquels avait été prévue la somme de 60 ducats d'or, tous frais compris, étaient terminés en 1434.

*Giovanni di Francia* n'est cependant pas le seul peintre cité dans les papiers de Contarini, car pour les travaux de décoration intérieure ou autres je trouve encore les suivants: *m.º Nicolò di Giovanni da S. Sofia, m.º Pignuolo sta a riva di Biasio, m.º Girardo a San Luca* et un *Maistro Vascho pentor spagnuol,* lequel en 1432 recevait à titre de prêt une somme de Contarini.

En 1431, *maistro Gasparin taiapiera rosso da Milan me tolse a far tuta la investison de i archi de la mia faza de la mia chasa d'avantj de le rive e di tutj i pergolj e de le due fenèstre saracinesche* (*v. fig. 29*) *del mezado e de tuto quelo manca.* A la même époque on prenait note de ce qui lui était dû pour *1º pezo de piera el compra da maistro Mattïo per metter i fondy verdij de l'arma,* dans le tympan de la grande porte.

1431-34 *maistro nicholo romanelo taiapiera .... me tolse a far i mie tre pergoli de la mia chaxa del mio soler da basso de piera viva dagandoli mi piere e malmorj: tutj tre die esser a muodo de quelo de la chasa fo di ser Chostantin de priolij quelo e suso al chanton inverso sam Zacharia.* C'est-à-dire celui (aujourd'hui manquant du parapet primitif) d'une des pittoresques baies géminées angulaires du Palais Priuli à S. Severo (*v. fig. 30* et P. I, pl. 31, fig. 4). Même les abaques ou tablettes des chapiteaux de ces ouvertures offrent un profil analogue à ceux des loges de la Cà d'Oro [1].

1432, 29 Février — *m.º Gasparino rosso riceve ducati 4 ½ per la investisom*

[1] Texte It., p. 25.

*de la balchonada dela chorte da basso chon do saracinesche* (*v. fig. 29*)*. . . . . fese maistro matio taiapiera el merchado . . . . e per lavorier meso de plui duc:* 1/2.

1434, Ier mai. — *Maistro Nicholo Romanelo taiapiera a tolto a forme tre pergoly de erto (di siora) de la mia chasa, dagandolij my i marmory. . . . per ducati 36 d'oro, i qual pargolij le chamere he i lidij e le sopede die esser lavorado chome se el pozo da erto de la mia schala* (c'est-à-dire le balcon au-dessus de l'escalier de la cour) *e die seguir el cholomelo* (colonne ou *finca di conti*) *che la fato luij de i pergolij da basso* (désignés) *e die meter in uobra . . . .;* témoin, *mi Matheo de Rueverti taiapiera . . . .* (1).

1434. — *Maistro Piero taiapiera dito pela fio de maistro Nicholò* (2), *che tolse a far do nape de piera de malmoro de i mie do albergy grandy de la mia chasa granda . . . . chome per lo desegno he patj apar per ducati 60 luna. . . . doro, le qual el me die dar J.a . . . . adij 26 d'Avosto 1435 e l'altra adij 26 de fevrer . . .:* Il a pour garant d'un acompte qui lui est fait *maistro Marsiglio penctor Verzo* domicilié à S. Giuliano.

Je n'ai rien pu savoir sur le sort de ces deux cheminées, lesquelles m'auraient certainement facilité les études comparatives avec d'autres travaux de paternité inconnue ou douteuse existants à Venise. Je ne crois pas toutefois me tromper pour ce qui regarde les formes typiques de ces œuvres décoratives en présentant une des consoles ou supports recourbés existants au Musée Civique (*v. fig. 32*), lesquels peuvent parfaitement être des fragments d'un fronton convexe de quelque cheminée exécutée à cette époque (3).

1436, 5 Août. — *Maistro Nicolo romanelo. . . . se achorda a lavorar chon mi* Marino Contarini, *1.o anno fermo per ducati 26 d'oro alano e dielij far le spese di bocha e per* (deux) *J.o di chalze.* Et en effet ce maître continua d'y travailler jusqu'en 1440.

En 1437, *maistro Piero taiapiera da Milan* sculpta divers morceaux pour quatre *pergoleti* sur les rues. Ces travaux qui ne furent pas exécutés selon la *mostra,* étaient estimés d'un m.o *Zanin* de Milan et du susdit *m.o Gasparino Fasan.*

Le 28 Février de l'année suivante on prend note que le susdit m.o Pietro *die aver per lidij e sopede e cholomne el.... me feze per Jo pergolo chome fa maistro Nicholo da i angoly taiapiera dito Romanelo.... L. 26, s. 8.*

Énormes furent les dépenses faites dès le commencement pour l'achat et le travail des bois de charpente en grande partie de larix, dont plusieurs de dimensions absolument colossales, et le principal maître charpentier occupé à cette partie de la construction fut sans contredit *Giovanni Rosso.*

Dans le compte des diverses sommes pour achat et travaux de fer et autres métaux, figure spécialement *il fabbro m. Nicolò Luce,* que nous retrouverons à S. Zacharie; et évidemment les plus grandes préoccupation statiques

(1 2 3) Texte It., p. 25 et 26.

dans l'emploi de ces matériaux furent pour les angles extérieurs et les arcades de la galerie.

D'autres sommes sont encore mentionnées dans les papiers de Contarini, mais elles concernent des travaux de peu d'importance. Toutefois je terminerai ici l'examen de ces dossiers en citant les artistes qui suivent: *m.° Michele Fante di Giovanni Bono* (1427); *m.° Francesco lapicida a S. Severo; maestro Lorenzo; m.° Giacomello Ragno lapicida* aux SS. Jean-et-Paul (²); *m. Griego da S. Soffia* qui en 1426 exécutait les *retortolj* de la charpente *dell'albergo de sotto* ou du rez-de-chaussée, et enfin *m.° Jachomello intaiador che sta a S. Lio* (³), lequel en 1429 recevait divers paiements pour la sculpture *dei retortolj* (dans les poutres ou bordonali) *parte tondi e parte cavadi*, c'est-à-dire en alternant les vides et les pleins comme dans les corniches de pierre de la façade au-dessus de l'étage du milieu et dans les colonnettes latérales des fenêtres supérieures.

Il reste maintenant à dire quelque chose de l'aspect général de l'édifice, sur les rapports architectoniques et décoratifs, sur la paternité artistique et sur les vicissitudes et altérations qu'il a subies.

La façade de la Cà d'Oro rappelle dans son ensemble les palais typiques vénitiens du XIIIᵉ siècle, composés, comme je l'ai déjà dit, de galeries et loges, flanquées ou enfermées entre deux ailes ou corps parfois en forme de tours mais sur le même alignement frontal, et dont la vue de Jacopo de' Barbari (1500), déjà citée, offre de nombreux exemples. Toutefois dans ce palais l'absence de l'une des ailes en rompt la symétrie et le divise en deux parties d'aspect différent, qui ont pour trait d'union les bandes ou corniches régnant le long des divers étages, la dentelure et la répétition de certaines formes architectoniques.

L'unité d'ensemble ainsi obtenue est cependant troublée à son tour par la sensible variété de proportions des ouvertures et par le défaut de correspondance verticale entre les colonnades des loges et celles de la galerie ouverte, non moins que par les dissonnances des détails ornementaux, dont plusieurs, quoique retouchés en différents endroits, se font encore remarquer comme appartenant à une période artistique antérieure même au XIVᵉ siècle, ce qui est dû à une sorte d'anachronisme caractéristique des tendances des Vénitiens vers les formes byzantines.

Comme proportions, la hauteur du rez-de-chaussée (c'est-à-dire du niveau de la marée ordinaire jusqu'au-dessus de la première corniche) peut être considérée comme égale à celle du piano nobile, qui est un peu plus élevé que ce dernier, non compris bien entendu les parties de couronnement à arceaux et les dentelures.

Dans la loggia centrale les colonnes, y compris le chapiteau et la base,

(¹ ² ³) Texte It., p. 26.

sont un peu plus grandes que la hauteur du champ ajouré qui est égal et au double intervalle des axes de deux colonnes consécutives du même ordre, et à la hauteur de celles de la loggia supérieure dans laquelle au contraire l'entrelacs à jours est moindre que les deux tiers de leur hauteur. La partie inférieure de ce dernier entrelacs se compose d'arcs aigus en tiers-point, tandis que ceux d'en face, en haut, sont à arc aigu aplati. Ce genre d'entrelacs commençait alors à se répandre dans l'architecture vénitienne.

Le riche ajour dans l'ordre inférieur n'est qu'une dérivation, peut-être trop agrandie, de celui de la loggia extérieure du Palais Ducal, et tandis que dans l'air majestueux de ce dernier triomphe l'idée architectonique, dans l'autre au contraire l'extrême ou plutôt la minutieuse recherche du jeu et de l'inflexion des courbes accuse un décorateur influencé par les combinaisons du gothique. Le grand ajour du palais des Contarini, comme expression ornementale, rappelle celui de la rangée de fenêtres du palais Arian à l'Ange Raphaël, édifice qui, d'après quelques-uns, aurait été complètement construit dans la première moitié du XIV[e] siècle ; toutefois cet ajour et autres parties de style ogival à l'intérieur sont peut-être d'une date un peu moins ancienne.

Et ici se présente la question: quel fut à proprement parler l'architecte de la Cà d'Oro?

En suivant aveuglément Cecchetti et en s'en tenant aux quelques indications fournies par lui et par conséquent sans pousser plus loin les recherches, on a écrit que la « façade de ce palais avait été élevée sur l'ordre des Contarini « par Giovanni et Bartolameo Bon, père et fils, de 1424 à 1430 (1) ».

Dans les papiers relatifs aux constructions que firent exécuter en ce siècle les particuliers (désireux d'avoir en résumé le mérite de toute chose) on trouve très rarement le titre de *proto maestro* donné à l'architecte réellement chargé de la direction et exécution des travaux, et les notes et registres de Marino Contarini ne nous offrent aucun maître honoré de ce nom. D'un autre côté nous n'avons pas certainement tous les contrats, qui durent nécessairement être passés pour les nombreux travaux qu'il s'agissait d'exécuter ; et il faut tout particulièrement déplorer la perte de ceux qui auraient pu contribuer à mieux délimiter l'action de Matteo Reverti et du conseiller de Contarini, c'est-à-dire de Marco d'Amedeo, à qui revient sans doute le mérite de la première conception architectonique de la reconstruction. Première conception seulement parce que, avec le système adopté par Contarini de répartir entre différents maîtres les travaux de pierre, et par conséquent étant donné la rivalité cherchée et assurément inévitable entre ces groupes d'artistes d'écoles différentes, et à laquelle Marco d'Amadeo ne pouvait prendre part qu'indirectement, le grand déploiement de richesses architectonico-décoratives, qui

(1) Texte It., p. 27.

donne surtout à cet édifice un caractère artistique, fut principalement l'œuvre des maîtres tailleurs de pierres. Et comme cela ressort des documents cités plus haut, jusqu'en 1430 la tâche des Bono et de leurs *fanti* ou servants est incontestablement inférieure à celle de Reverti, chef d'un nombreux groupe d'artistes presque tous lombards, dont plusieurs d'un mérite réel, et auxquels on doit la plus grande partie des travaux intérieurs et bon nombre des travaux extérieurs.

Le travail le plus important des Bono est certainement celui de la corniche et de la dentelure, mais l'ajour de l'étage supérieur, sans doute fait par eux, est toutefois moins important que celui du *piano nobile* exécuté par Reverti, maître auquel on doit encore le grand escalier de la cour, la porte d'entrée avec ses sculptures, les galeries ouvertes et autres parties intérieures. Il ne faut pas non plus oublier que le nom des Bono ne commence à figurer sur les registres que postérieurement à celui de l'artiste lombard et y disparaît bien auparavant. Aussi, malgré tout leur savoir, ne peut-on leur assigner le mérite principal d'une œuvre, qui, comme tant d'autres de la même époque, n'est que le produit collectif de plusieurs maîtres et du goût et du bon sens artistique de ceux qui y prirent part.

Nombreuses furent les modifications qu'on apporta dans la suite à la Cà d'Oro, à commencer par l'adossement d'autres constructions. Il est certain toutefois que les plus grands changements datent de ce siècle.

La planimétrie du rez-de-chaussée *(v. fig. 26)*, remarquable par la disposition des galeries, des passages et des pièces destinées à servir de magasins, peut encore donner une idée de la manière dont était disposé à l'origine le grand escalier découvert de la cour, que Ruskin [1] a qualifié de *glorieux* et proclamé le monument *gothique* le plus intéressant en son genre à Venise. Mais dans les retouches et les dégâts subis par le palais vers 1847, cet escalier qu'on pouvait encore, malgré son mauvais état de conservation, et qu'on aurait dû restaurer, a été au contraire démoli et ses fragments (moins les lionceaux accroupis de ses appuis-main qui ont été replacés dans les nouveaux escaliers intérieurs, *v. fig. 26, A)*, ont été tous dispersés çà et là dans d'autres constructions. Toutefois j'ai pu savoir en m'informant auprès de plusieurs des *capi mastri*, qui exécutèrent ce genre de restaurations, qu'il était, quoique de dimensions moindres, identique à celui que l'on voit encore aujourd'hui dans la Cour du Palais Contarini à S. Giustina dit *aux portes de fer* [2], contemporain de la Cà d'Oro (v. P. I, pl. 9, fig. 1).

Une des parties les plus caractéristiques de la construction des anciennes cours vénitiennes était l'escalier conduisant au *piano nobile*, parfois à ciel ouvert et parfois abrité, comme je l'ai déjà signalé, par un petit toit.

[1 2] Texte It., p. 27.

Quant au type, les escaliers intérieurs les plus en usage dans la première moitié du XVe siècle se composaient d'une ou plusieurs branches adossées d'un côté aux murailles et supportées par des arches à cintre aigu écrasé ou encore à plein cintre, reposant, bien entendu, sur pilastres progressivement de hauteur différente.

Toutefois l'escalier ne s'appuyait pas toujours, comme à la Cà d'Oro, sur sa partie supérieure à la construction, formant au contraire parfois un gracieux palier défendu dans l'antestature, comme les branches, par des parapets composés de colonnettes portant des arceaux trilobés et partagés par de petits piliers, surmontés (comme les balcons des fenêtres) de groupes de feuillages, de grappes, de lionceaux parfois tenant des écussons; souvent aussi ils se terminaient par des têtes humaines la plupart du temps aggroupées. Les colonnes portant la toiture étaient en général de proportions sveltes, et sur leurs chapiteaux était reproduit le système des soutiens à doubles consoles de bois et architraves.

Il reste encore quelques escaliers de ce genre, sinon très commodes, certainement très pittoresques, mais pour la plupart modifiés en raison de leur vétusté ou de l'époque à laquelle ils ont été restaurés.

Parmi les plus intéressants je citerai ceux des deux Cours du Palais Soranzo (Van-Axel); le magnifique du Palais Bembo Rue Magno à S. Ternita; celui du Palais Rizzo ou Maison Goldoni à S. Tomà; d'une maison sur le Fondamenta dei Tolentini; du Palais Lorédan aux SS. Jean-et-Paul; celui à l'extérieur des vieilles maisons des Molin à S. Fantino; celui des Cappello à S. Jean-de-Latran et l'autre de la même famille à S. Maria Mater Domini, commencé après 1382, etc. ([1]).

Cette forme d'escaliers commença à tomber en désuétude vers la fin du XVe siècle; on adopta de nouveaux types et parfois même ceux en limaçon tournant en tourelle; mais nous parlerons de ces derniers dans la seconde partie

Dans les riches habitations on n'employait pas toujours les escaliers de pierre, mais on en faisait encore en bois. Malheureusement de ce genre de constructions nous n'avons plus aujourd'hui à Venise qu'un seul modèle qui remonte au XVe siècle; modèle qui a été acheté par le Comm. Ferdinand Ongania et cédé par lui au Musée Civique ([2]), après que je l'ai eu enlevé de l'endroit où il était menacé d'un sphacèle imminent.

Cet objet précieux, qui se trouvait dans la vieille habitation appartenant autrefois à la famile d'Agnella à S. Maria Mater Domini, se partage en trois branches ou rameanx, dont le dernier, disposé trop à pic, conduisait à une vaste mansarde. Chaque parapet se compose de bandes de planches emmor-

([1] [2]) Texte It., p. 28.

taisées les unes dans les autres, entrecroisées et découpées, de manière à former pour chaque rameau un ajour différent. Les appuis-main, les soutiens terminés par des lionceaux accroupis tenant des brebis, les corniches et les autres parties étaient, autant qu'on peut encore aujourd'hui s'en rendre compte, travaillés avec richesse et bon goût *(v. fig. 33)*. Les ornements de la frise du milieu, laquelle s'étendait encore sous le parapet du palier, en partie préservés par plusieurs enduits de chaux, trahissent la main d'un habile sculpteur *(v. fig. 34)*, et par la composition, forme et découpure, rappellent, dans de plus grandes proportions, ceux des corniches encadrant les fonds à demi-figures dans le chœur en bois des Frari (v. P. I, pl. 36). Pour cela et autres détails il est à supposer que cet escalier à été également exécuté après 1450. Le bois employé est le larix et le *sirmolo* de la Vénétie *(Pinus Cembra L.)*.

Sur plusieurs points des fonds, on voit des traces d'azur, et dans les reliefs des ornements, même l'apprêt pour la dorure.

Dans les fouilles faites pour l'emplacement des escaliers actuels de la Cà d'Oro *(v. fig. 26, A)* on a retrouvé à peu de profondeur du pavé, des piles de briques alignées sur deux rangs également espacés, de manière à laisser supposer qu'elles avaient servi de fondations à des pilastres ou colonnes, probablement d'une galerie antérieure à la reconstruction du XVe siècle.

Dans le côté de la cour opposé à l'escalier démoli, on voyait encore en 1847 une galerie avec plate-bande de bois, semblable à celle qui aujourd'hui fait face à la porte d'entrée, mais formée au contraire d'une seule file de colonnes de marbre grec, lesquelles, enlevées de place, ont passé sous la scie pour servir de marches dans l'intérieur d'autres palais comme celui-ci, alors propriété de la ballerine Taglioni. Cette galerie est aujourd'hui murée.

L'ingénieur architecte Meduna, le *pseudo-restaurateur* de ce monument et autres qui ont été maltraités, réformait encore les anciennes pièces divisées dont j'ai parlé plus haut, non seulement en enlevant les planchers et démolissant les herses des deux fenêtres donnant sur le canal, mais encore en accouplant à celles-ci deux autres et y ajoutant, pour comble, cette galerie informe qui les met aujourd'hui en communication.

Si la forme architectonique de ces deux vieilles ouvertures pouvait paraître étrange, l'accouplement des nouvelles et la construction et forme de cette espèce de balcon sont absolument en contradiction avec les lois statico-esthétiques et avec le caractère de l'édifice. D'autres dégâts et mutilations ont encore été çà et là imposés à la façade, spécialement par l'adaptation d'autres balcons, qui ont été placés même sans respecter l'harmonie de la couleur locale.

Au cours de ces *restaurations*, d'autres parties ont été emportées, et de ce nombre sont les plaques ajourées (toutefois exécutées bien après) qui servaient

autrefois comme de parapets dans les entre-colonnements latéraux de la galerie sur le Canal, lesquelles ont été placées sur le palier du quai du palais Corner Spinelli, alors appartenant à la susdite Taglioni.

Les deux chapiteaux de la Renaissance qu'on voit dans la porte du côté de la terre de ce palais, viennent, eux aussi, de l'intérieur de la Cà d'Oro.

Je ne parle pas des marbres, des brocatelles et autres matériaux ornant autrefois les pièces de cet édifice et qui ont été presque entièremeut disséminés dans d'autres maisons, non pas toutes à la même propriétaire.

Ce qu'on déplore aujourd'hui d'une manière spéciale, parce que cela rend toute la partie supérieure du palais extraordinairement lourde et sans lien architectonique, c'est l'absence des arceaux de la corniche dont le hasard nous a épargné un fragment (1) qui a été étudié, il est vrai, mais jusqu'à ce jour inutilement ou du moins sans profit aucun pour un tel monument ou autres applications.

## AUTRES PALAIS.

Ordinairement à Venise dans les palais à trois étages, la galerie ouverte du haut était moins étendue que les autres; disposition qu'on voit encore quelquefois adoptée dans ceux à deux étages, et à laquelle fait cependant exception le **palais Dandolo** (actuellement hôtel Danieli), dont la rangée de fenêtres ininterrompues d'en haut se compose de huit ouvertures et celle d'en bas, à jours, seulement de six.

Cet édifice élevé, dit-on, au XIVe siècle, offre au contraire sur sa façade de nombreux caractères du XVe siècle et il me semble qu'on peut jusqu'à un certain point appliquer à sa construction la note de la page 24.

Le rez-de-chaussée y est absolument sacrifié; les loges manquent de balcons et ont au contraire, comme dans plusieurs autres constructions congénères, des parapets à colonnettes faiblement proportionnés (2); devant les fenêtres isolées des ailes on voit au contraire des balcons supportés par des modillons avec têtes léonines. Robuste est la corniche de l'édifice.

Dans la façade du **palais Bernardo**, près du trajet ou passage de la Madonnetta sur le Grand Canal, le rez-de-chaussée a deux portes très éloignées l'une de l'autre et manquant d'un certain lien avec les aplombs des ouvertures supérieures. La loggia du *piano nobile* a été construite avec deux balcons seulement, dont un pour chaque ouverture latérale (comme cela se voyait autrefois au palais des Giovanelli) et originairement entre les autres colonnes se trouvaient encore ici des parapets très bas.

(1 2) Texte It., p. 28 et 29.

Il faut remarquer, dans les fenêtres des ailes decet étage l'ajour à imposte suspendue des fenêtres isolées *(v. fig. 35)*, dont l'entrelacs est une répétition de celui qui se trouve dans la partie arquée des fenêtres des absides de S. Marie des Frari. Ce palais était déjà construit en 1442.

Il y a aussi un autre **palais Bernardo** à S. Polo, dont la grandiose façade à trois étages donne sur le canal pittoresque de ce nom.

Dans la porte qui donne sur l'eau, aux côtés de l'arc infléchi et à la place des cercles accoutumés avec disques de marbre ou écussons, ont été pratiqués au contraire deux jours pour éclairer le vestibule.

Au type et à la forme des modillons, à gorges droites, des corniches, on sent déjà poindre l'influence classique, et l'on peut déduire des ornementations que le palais a été construit à la même époque que le palais Pesaro à S. Benedetto, avec lequel il a, du reste, des analogies architectoniques et décoratives. Nous remarquons dans la cour du côté de la rue un élégant chapiteau, dont les feuillages animés d'une grande vivacité, en enveloppent en guise de spirale la campane.

A peu de distance de cet édifice, sur la place de S. Polo à l'entrée de la Rue Cavalli, se trouve l'un des **palais** dits actuellement **des Soranzo** [1], digne d'être cité tant pour la structure que pour les détails, spécialement des chapiteaux et de ses portes, décorées de bas-reliefs allégoriques. Toutefois l'examen de certaines parties ornementales (par exemple des jambages des fenêtres), trahit le ciseau d'un ornemaniste habitué à une autre école que l'Italienne.

La façade du **palais Corner** [2] à S. Benedetto sur le Grand Canal à l'entrée du *Rio Menuo*, fut commencée vers 1445, et non en 1380 come on l'a dit [3], mais subit dans la suite de telles modifications qu'il ne reste plus guère aujourd'hui du XV[e] siècle que l'étage du milieu (peut-être achevé un peu après 1450), sur lequel s'étend une loggia à six ouvertures, longue environ du double de chacune des ailes (ayant un seul balcon par côté) et bien proportionnée relativement à la masse de son ajour, qui est aussi la répétition de celui du Palais Ducal. Les chapiteaux du fenêtrage, tant par la disposition des luxuriants feuillages, que par l'habileté avec laquelle ils ont été exécutés, peuvent très bien servir de modèle à quiconque voudrait s'occuper de l'art décoratif dans la dernière période ogivale vénitienne.

Il faut encore remarquer ici non seulement la grande hauteur des gorges sur les colonnes, mais encore la forme des modillons supportant le balcon, dont les parapets sont de beaucoup postérieurs.

Si la Cà d'Oro tranche sur les autres édifices par la gentillesse et viva-

([1 2 3]) Texte It., p. 29.

cité des formes, le **palais du Doge Foscari** *(v. fig. 36)*, se distingue au contraire par l'aspect majestueux et l'élégance équilibrée de ses masses.

Là où s'élève aujourd'hui ce palais, il existait au commencement du XVe siecle un édifice plus bas et flanqué de tours, probablement de vieille construction, mais certainement remarquable, puisque, en 1429 (¹), la Seigneurie l'achetait aux Giustiniani pour le prix de 6500 ducats afin d'en faire présent au Marquis de Mantoue. Ce dernier s'étant plus tard déclaré contre Venise, en 1438, le palais lui fut enlevé et comme l'écrit Sanudo, le 23 Novembre 1439, *fu preso di donare al conte Francesco* (Sforza) *la casa che fu del Marchese di Mantova dalle due torri, posta a S. Pantaleone.*

En 1447 le Gouvernement le confisqua de nouveau; mis en vente il fut acheté en 1451 par le Doge Foscari qui le reconstruisit (²) en en changeant la position, c'est-à-dire, comme le rapporte le généalogiste Girolamo Priuli, *dal loco dove hora è la corte al cànton del Rio, sopra Canal Grande, che va a San Pantalon, ove hora si vede lasciando il cortile di dietro, ove prima era essa casa.* (³).

Au siècle dernier le Palais ou Cà Foscari fut agrandi sur la cour; on adossa à l'ancien presque un nouveau palais et on démolit encore l'ancien escalier à ciel ouvert élevé au XVe siècle, escalier dont nous n'avons plus qu'un léger souvenir dans les *Singolarità di Venetia* par Coronelli.

Dans la façade tournée vers le Grand Canal, l'étage inférieur manque un peu d'air, et la porte sur l'eau, mal proportionnée, n'est même pas en exacte correspondance avec les parties supérieures, défaut très fréquent dans les constructions du temps.

La hauteur des autres étages varie; le plus élevé est le piano nobile ou du milieu et le plus bas celui du haut.

Les ouvertures des loges sont en nombre pair, si bien que la colonne centrale de chaque étage détermine la ligne médiane de la façade. Le fenêtrage moins étendu du dernier étage, est un dédoublement des autres, lesquels sont en bons rapports horizontaux avec la longueur de la façade et opposent heureusement leur légèreté à l'importance des masses sur leurs côtés.

Là encore, et peut-être plus qu'ailleurs (excepté pour la hauteur), l'idée générale évidemment n'est qu'une dérivation des vieux édifices vénitiens.

L'ajour à quadrilobes de la loggia du milieu est pour le tracé semblable à celui du Palais Ducal et a lui aussi les panaches entre les arcs, remplis de têtes de lions et les miroirs ou triangles mixtilignes supérieurs de toute sorte de fleurs.

Les entrelacs ajourés du dernier étage sont au point de vue du type égaux à ceux de la loggia supérieure de la Cà d'Oro; et en les comparant avec ceux de l'étage inférieur du palais Foscari, on voit que, si les ajours à cercles qua-

(¹ ² ³) Texte It., p. 30.

drilobés ayant les centres sur le prolongement des axes des colonnes, donnent aux loges un certain air grandiose, l'effet se trouve très affaibli quand ils sont appliqués à des fenêtres isolées, car ils restent comme incomplets. En ce cas correspondent mieux les formes en X des ouvertures supérieures.

En comparant les divers chapiteaux, suivant l'ordre des étages, on retrouve certaines différences d'exécution. Ainsi, si dans ceux du bas les feuillages sont bien naturels et grâce à leurs points obscurs se détachent suffisamment, ceux au contraire du dernier étage sont exécutés vaille que vaille et manquent même d'une certaine force de dégagement proportionnée à la hauteur.

Dans la galerie ouverte centrale est un chapiteau avec têtes sortant du milieu des feuillages, motif très souvent répété dans les chapiteaux vénitiens. Plusieurs fûts de colonnes sont de marbre grec, provenant sans doute de la vieille construction, et d'autres de rouge de Vérone. Les colonnes sont entourées de gorges très grandes, sans doute pour remédier à leur différence de hauteur.

Quant aux autres décorations, je citerai le pompeux bas-relief sur le haut de la loggia médiane, dans lequel les grands génies tenant les écussons Foscari sont modelés d'une manière conventionnelle, comme le sont d'ailleurs ceux du tympan de la grandiose porte de la cour, disposés également d'une façon peu gracieuse ; toutefois les têtes et les extrémités sont assez bien modelées ; on remarque sur ce dernier bas-relief un essai de perspective, mais peu élégant.

On voit un exemple assez bon de compositions semblables dans un palais de la place S. Maria Formosa, aujourd'hui propriété Contin *(v. fig. 37)*.

La vaste cour de la Cà Foscari est entourée de deux côtés d'une haute muraille couronnée de crénelures *(v. fig. 38)* construite en matériaux de briques (moins les arcs des créneaux et les petits ronds quadrilobés) qui rappellent les décorations congénères de l'art soi-disant arabe. De type égal quoique postérieurs et un peu plus riches et plus nettement sculptés sont les créneaux que l'on aperçoit encastrés dans le mur d'un édifice situé sur le Quai des Esclavons, qui sert aujourd'hui de dépôt pour les subsistances militaires *(v. fig. 39)*. La forme du frontispice, compris entre les crénelures, rappelle le contour de celles à petites coquilles de la petite cour autrefois des Amadi à Sainte-Marie-des-Miracles *(v. fig. 40)*.

Le palais Foscari, tant par la structure, que par un bon nombre de ses détails, semble surtout un produit de l'art local. Dans la façade principale, en dehors des champs renfermant les diverses ouvertures du premier étage, manquent les revêtements en plaques de marbre et, suivant l'usage fréquent alors, les murailles étaient à l'origine dépourvues de crépi.

Le barbouillage rougeâtre a été donné légèrement sur les parties de la

façade en briques à nu ; ce n'est qu'une fâcheuse interprétation du système adopté à Venise au XV[e] siècle. Alors, quand il s'agissait de maçonneries, *riboccate,* comme on disait vulgairement, *alla capuccina,* les briques choisies qu'on employait étaient marquées (¹) sur le côté qui devait rester découvert ; on les enduisait (un peu après l'achèvement des murs) d'une couche d'huile de lin cuite, de manière à les préserver de l'humidité et à en renforcer la vivacité du coloris.

Les riches propriétaires ne se contentèrent plus dans la suite des seules couleurs des briques et des marbres, ni de la dorure partielle, mais recoururent encore à la véritable peinture murale, encadrant et divisant les principales masses architectoniques par des ornements disposés d'une manière analogue aux bandes sculptées à la byzantine dans la Cà d'Oro, laissant ainsi de larges superficies de repos. Cette polychromie qui, vu les conditions spéciales de l'ambient, ne pouvait avoir qu'une durée relativement courte, ne fut pas seulement répétée, mais encore répandue successivement à profusion de manière à recouvrir, au XVI[e] siècle, les façades tout entières.

Je ne parle pas des divers crépis, avec pâte de *terrazzo* ou de mortiers, destinés à préserver les murs de l'action corrosive de la salure et à dissimuler les rapiéçages et les cicatrices de la vieillesse, parce qu'ils sont encore en usage.

Des décorations par la peinture murale adaptées à l'architecture ogivale et de la Renaissance, nous n'avons que quelques indices dans les perspectives de fond des tableaux de Bellini, de Carpaccio et de plusieurs autres peintres vénitiens. Toutefois celui qui voudrait aujourd'hui rechercher dans les façades des vieux édifices quelque souvenir de ce genre, devrait malheureusement se contenter de bien peu de chose prêt à disparaître et surtout par la faute des *pseudo-restaurateurs* d'édifices, comme ont péri par exemple, il y a quelques années, les vieilles décorations du **palais Gritti Badoer** à S. Jean de Bragora *(v. fig. 41)*, remplacées par certains échiquiers en couleurs qui ont l'air de je ne sais quel dépôt de savons.

A propos du palais Foscari, Sansovino (²) dit que le Prince, « en le construisant l'éleva de manière à ce qu'il ne parût pas plus que la maison Giustiniana. Celle-ci possède encore une très belle habitation, contiguë à la première entourée d'un grand espace ».

Les deux **palais Giustinian** *(v. fig. 36)* contigus furent vraisemblablement en grande partie reconstruits, eux aussi, vers la moitié du XV[e] siècle, car « on lit que le 29 Octobre 1451 Nicolò et Giovanni Giustinian q.[m] Bernardo obtinrent d'acheter à prix d'estimation une petite et vieille maisonnette appartenant au défunt comte François, laquelle gênait la construction commencée par eux à S. Pantaleone sur le Grand Canal » (³)

(¹ ² ³) Texte It., p. 30 et 31.

Quoique d'un plan architectonique moins net, toutefois comme distribution des parties principales, ils s'écartent peu du type de la Cà Foscari. Quant aux détails, plusieurs chapiteaux des loges inférieures semblent exécutés antérieurement au reste; on y remarque les ajours à double imposte suspendue sur deux fenêtres du piano nobile et la corniche de couronnement, laquelle est moins développée que celle du palais Foscari, suivant au contraire un type déjà en vogue depuis longtemps, composé d'une gouttière soutenue par des modillons et décorée d'une espèce de larges pointes de diamant découpées en feuilles crucifères déterminant entre elles des rhombes.

Dans la façade carrée du **palais** dit **de l'Ambassadeur** à S. Barnaba sur le Grand Canal la gradation de la hauteur assignée aux différents étages est excellente *(v. fig. 42)*. Le rapport entre la longueur du corps des loges et celle de la façade est approximativement égal à 1 : 3, s'écartant ainsi notablement de celui de la Cà Foscari et des grands édifices dans lesquels ordinairement les fenêtrages continus ont un plus grand développement. Réduction qui, étant donné l'extension plus petite de la façade de ce palais, était nécessaire pour obtenir latéralement deux endroits d'une certaine capacité.

Là encore la construction est entourée de typiques rampes angulaires fouillées avec ornements de pierre d'Istrie.

Les modénatures du couronnement sont ornées de cordes et des susdits rhombes en creux. Dans la corniche inférieure, dans les contours de l'ouverture du quai richement proportionnée (semblables à ceux du susdit palais Bernardo sur le Grand Canal) et dans les fenêtres inférieures à arc baissé ([3]), se trouve employée une sorte de dentelures — petits modillons qui, vus à une certaine distance, ressemblent au classique.

Dans les niches style Renaissance disposées dans les champs du milieu des ailes, on admire deux belles statues tenant des écussons, lesquelles, vu les grandes analogies qu'elles ont avec plusieurs figures congénères du monument élevé au Doge Pietro Mocenigo aux SS. Jean-et-Paul, doivent être regardées comme des œuvres sorties de l'atelier de Pietro Lombardo.

Comme il est facile de le voir, le balcon comme les contours des fenêtres situées immédiatement sous le piano nobile, sont d'une époque de beaucoup postérieure.

Après l'incendie de 1891 qui détruisit le toit de ce palais, son propriétaire, assurément mal conseillé, ne voulut pas seulement relever et prolonger vers la façade la partie de la construction de derrière, mais encore remplacer la toiture par une terrasse, imaginant d'y ajouter des crénelures ou des balustrades. Ces modifications et additions inconsidérées altérant gravement les rapports artistiques avec le milieu et la sobriété primitive de l'ensemble ar-

([1]) Texte It., p. 31.

chitectonique de ce noble palais, exécutées déjà malheureusement en partie et sans permission aucune de l'autorité Municipale compétente, furent, sur la proposition de la Commission *all'ornato*, interrompues avec juste raison.

Dans le **palais Cavalli** (aujourd'hui Franchetti) à S. Vital *(v. fig. 45)*, harmonieuse est la gradation de la hauteur des différents étages, et entre l'extension des loges et de la façade existent les mêmes rapports que dans le palais de l'Ambassadeur. Dans le piano nobile les ajours des diverses ouvertures appartiennent au vigoureux type du palais Giovanelli, et là encore les vides du fenêtrage continu sont en nombre impair. La hauteur de ses colonnes (avec la base et le chapiteau) est approximativement égale à celle de la masse ajourée, dont les extrémités reposent, non pas sur des pieds-droits ou jambages, mais sur des demi-colonnes, comme dans la loggia supérieure de la Cà d'Oro, dont l'entrelacs est antérieur au dernier du palais Cavalli.

Quand on examine les séries des bons chapiteaux de cet édifice, dont plusieurs rappellent quelque peu la disposition et la forme de quelques-uns de la loggia extérieure du XVe siècle au Palais Ducal, on trouve bien étrange l'appréciation risquée de Ruskin sur ce palais: « but of little merit in the details » c'est-à-dire *de peu de mérite dans les détails* (1).

Le palais voisin **Barbaro** est aussi intéressant par certaines formes et spécialement par le type du portique, aujourd'hui muré, le long de la façade du canal.

Comme au palais Bernardo au passage de la Madonnetta, il y a aussi dans la façade du **palais Pisano-Moretta** à S. Polo sur le Grand Canal *(v. fig. 44)* deux portes, mais plus rapprochées (2) et disposées au contraire sur un seul quai en saillie et mieux rattachées à la partie supérieure qui toutefois les écrase légèrement. A l'étage du milieu est reproduit le typique tracé des ajours de la loggia extérieure du Palais Ducal, mais non celui des détails décoratifs, spécialement dans les interstices des arcs, qui font douter s'ils ont été exécutés dans la période ogivale.

Le dernier étage, égal en hauteur au piano nobile, manque par là même de gradation, et la longueur des fûts des colonnes de la loggia, non masquées par l'addition d'aucun balcon, le fait encore paraître plus disproportionné.

L'ajour à entrelacs de ce fenêtrage n'est qu'une suite de répétitions de celui qui est sur chacune des grandes ouvertures angulaires du palais Giovanelli.

Les arcs des différentes fenêtres ne sont pas lobés et ne portent aucune trace de mutilation de leurs divisions ou *nasi*.

Selvatico, après avoir rangé ce palais parmi les dernières œuvres du style ogival, dit qu'il « met en évidence que l'art s'acheminait vers les autres » systèmes en se rapprochant de l'ancien style romain. L'ordonnance générale

(1 2) Texte It., p. 32.

» est encore ogivale, avec cette manière élégante d'entrelacer les arcs semi-» circulaires, parce que de leurs entrelacs résultaient des diagonales. Dans » les angles de ce palais se trouvent déjà substitués aux rampes des pilastres » ajoutés, et de même apparaît ajoutée la base sur laquelle se développe un » boudin très orné de goût entièrement lombardesque. *Ce sont là les premiers » indices, du style roman qu'on greffe avec une noble liberté sur celui du moyen âge* » [1].

Comme conséquence de ce jugement, qui est celui du grand nombre, il semblerait que cet édifice pût figurer comme l'un des anneaux les plus remarquables entre notre période ogivale et celle de la Renaissance. Ce qui n'est pas exact, parce que ces styles ne sont que mêlés et qu'il n'y a d'autre greffe que les matériaux de construction.

Les contours des susdites portes, ceux des fenêtres inférieures du rez-de-chaussée, les fenêtres isolées dans les ailes des deux autres étages (insérées dans des rectangles typiques à contours dentelés), les chapiteaux tant des balcons que des autres ouvertures, dont l'exécution tient le milieu entre ceux que sculptèrent les ornemanistes lombards de la Cà d'Oro et plusieurs de l'Arco Foscari du Palais Ducal : de même la plus grande partie des cimiers au-dessus des arcs infléchis et les corbeaux d'une paire de balcons décorés de pointes de diamant, voilà tout ce qui appartient nettement à la période ogivale et qui, comparé aux autres travaux, ne peut être de beaucoup postérieur à la moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Au contraire le soubassement rustique, avec ses modénatures découpées à rubans, à écailles, à cannelures, la forme de toutes les corniches richement travaillées à ovules et dentelles, les parapets à balustrades et spécialement les chapiteaux répétés corinthiens et composites [2] des parastes angulaires, divisées non pas en bosses, comme l'écrit Selvatico, mais en miroirs encaissés, sont des travaux exécutés en partie vers la fin du XVe siècle et en partie assez tard dans le XVIe.

Sous les balcons on voit encore des modillons de type ogival, renforcés de corbeaux ou consoles à cartouche. Le parapet ajouré de la terrasse au-dessus de l'incomplet encadrement marque, dans l'ordre du temps, la dernière addition incohérente faite à ce palais, dans lequel le style de la Renaissance, sans avoir égard aux principaux caractères de l'édifice, *se marie mal à celui du moyen âge*.

Tassini [3] rapporte que ce palais fut encore agrandi en 1742.

Quant aux édifices de type soi-disant fragmentaire, l'un des plus intéressants est certainement le **palais da Mula à Murano**.

Abstraction faite des décors, patères et autres débris enchâssés dans la façade, souvenirs de périodes artistiques très antérieures au XVe siècle [4] et

[1 2 3 4] Texte It., p. 33.

qui donnent à cet édifice un aspect pittoresque, il faut surtout faire remarquer ici que l'ordonnance générale a les caractères de l'art ogival vénitien. De ce dernier relèvent : les ouvertures latérales du rez-de-chaussée, les montants de la porte, les arcs infléchis de la loggia, les autres fenêtres du piano nobile agrémentées d'entrelacs à imposte suspendue (l'un d'eux rappelle une des fenêtres de l'étage du milieu de la Cà d'Oro), les jours circulaires à dessins combinés d'une manière variée, les contours à douples dentelures renfermant les champs des principales ouvertures et enfin la curieuse superposition sur la rangée de fenêtres, d'un tabernacle avec statuette ([1]). Appartiennent au contraire à la période de la Renaissance, tous les chapiteaux de la loggia, antérieurs toutefois aux lourds balcons non moins qu'aux écussons pompeusement ornés de cimiers animés et *lambrequins*, lesquels furent sculptés vers la moitié du XVI[e] siècle.

Malgré le vandalisme et les démolitions du siècle actuel, il existe encore à Venise d'autres édifices privés de construction fragmentaire et parmi eux il faut citer le **palais Mastelli** dit del *Cammello* (d'un bas-relief de la façade) à la Madonna dell'Orto, où l'on remarque au milieu d'éléments disparates des sculptures anciennes.

La façade, sur la place de Saint-Benoît, du gigantesque **palais Pesaro** nous offre un exemple de loggie ([2]) avec ouvertures en nombre impair (sept) et parmi elles (comme autrefois dans le palais Bernardo à la Madonnetta) celles des extrémités seulement ont des balcons, tandis que les autres ne sont pourvues que de mesquins parapets d'aspect fragmentaire.

Dans cette façade le troisième étage est manqué, et le meilleur côté, au point de vue architectonique, est celui qui donne sur le quai.

Les balcons sont intéressants tant pour la forme que pour la décoration des différentes parties dont ils se composent. Mais si les grandioses et riches modillons qui les supportent et leurs montants appartiennent à la période de transition (d'un type qu'on voit dans le palais Contarini-Fasan *(fig. 46)* et peut-être de la même école d'ornemanistes), plusieurs au contraire des colonnettes des parapets, bon nombre des pilastres et toutes leurs cimaises furent exécutés par des artistes de la Renaissance, dans le goût qui était en vogue à Venise vers la fin des vingt dernières années du XV[e] siècle.

Étant donné l'importance de ce palais et ses autres détails, même intérieurs, il est permis de supposer que cette construction, peut-être même interrompue plusieurs fois, exigea un grand nombre d'années, et que ses parties accessoires ne purent être achevées que vers la fin de ce siècle.

Le **palais Zorzi** à Saint-Georges-des-Grecs, fut construit à plusieurs époques et est, par là même, architectoniquement de structure irrégulière.

([1] [2]) Texte It., p. 34.

Dans l'étage du milieu, les proportions des arcs sont plutôt faibles par rapport à la hauteur des colonnes. Cet édifice mérite par ailleurs d'être étudié, car la corniche inférieure non moins que les balcons et les chapiteaux accusent désormais une tendance modificatrice. La période de transition est encore plus sensible dans le cimier, avec vase et figurine, sur le sommet de l'arc à contrecourbes sur la porte du quai (1).

Si, au point de vue architectonique, l'étroite façade du **palais Contarini-Fasan** (2), sur le Grand Canal à S. Moisè, paraît presque insignifiante, elle n'en mérite pas moins cependant d'être étudiée en détail (v. P. I, Pl. 10, fig. 2).

Les arcs, non trilobés, des différentes ouvertures sont quelque peu rehaussés, et aux extrémités de la baie retombent sur des demi-colonnes accompagnées de pieds-droits. Les obliques à gorge des parties arquées sont décorés de riches feuillages; luxuriant est le développement de la partie végétale dans les chapiteaux et dans les cimiers sur les sommets des arcs infléchis.

Toutefois les travaux qui attirent le plus l'attention sont les balcons divisés, proportionnés, profilés et ornés, merveilleusement. Mais pour donner une idée exacte de ces parties, nous avons cru devoir en offrir la reproduction.

Si les jours à girandole des parapets rappellent jusqu'à un certain point les tracés gothiques, les détails ornementaux au contraire suivent les types usités à Venise dans les derniers temps du style ogival. Les proportions, les formes et les modules, les ornements des modillons, des montants et des cimaises et le mouvement flexible des végétaux dans les petits pilastres contreforts, portant tous à l'origine des bustes, montrent non seulement le grand mérite des artistes du temps, mais trahissent encore dans la composition décorative l'influence réformatrice de la Renaissance.

De certaines ressemblances qu'on remarque entre les ornements et autres détails de cet édifice et le Chœur en marbre *(transept)* de S.te Marie des Frari, achevé en 1475, on peut conclure que cette date n'est pas de beaucoup postérieure à l'exécution de ces superbes balcons.

Sur le haut de la façade s'étend une corniche bien saillante, supportée par des têtes de lions. Sa partie inférieure, c'est-à-dire la gouttière, est ornée de cette espèce de petits modillons si usités à l'époque de transition et qui vus de loin ont l'air de dentelles, tandis que la partie supérieure, formée d'une cimaise à gouttière, est parfaitement du type employé par les maîtres de la Renaissance vers la fin du siècle. Ce complétement, qui donne à douter s'il a été dessiné par le même architecte que les autres parties de la façade, sert toutefois à indiquer le temps où cette construction a été terminée.

Dans le **palais Contarini-Seriman** près les Jésuites (paroisse des SS. Apôtres), si l'esprit de la Renaissance ne s'accuse pas encore par des variantes orga-

(1 2) Texte It., p. 34.

niques, il apparaît cependant dans la magnificence de certaines formes et dans les types des détails, spécialement dans les chapiteaux de la loggia (sans jours) lesquels diffèrent peu de certains chapiteaux de l'Arco Foscari du Palais Ducal (1).

La même forme de chapiteaux du palais Seriman se retrouve également dans la rangée de fenêtres du **palais Bragadin ou Carabba**, sur le quai du Théâtre Malibran.

C'est devant cette rangée de fenètres que s'étend un des meilleurs balcons de la période de transition (*v. fig. 47*), remarquable et pour les rapports entre les dimensions des parties principales et secondaires, et pour les détails. Les modillons hardis et bien profilés inférieurement déjà de type classique, les belles petites têtes d'amours sculptées avec grand soin et connaissance du bas-relief entre les arceaux sur les colonnettes du parapet, et le type d'une des têtes originales d'hommes surmontant la cimaise à cordon habilement développé, tout annonce que la réforme est acceptée désormais.

En examinant les détails des montants, reconnus pour être contemporains des autres parties, on y surprend la même tendance à en revenir aux formes de la période romaniste qu'on entrevoit encore dans la première corniche (*v. fig. 48*) du susdit palais Seriman. C'est par ces détails combinés avec les autres analogies existant entre les deux édifices que se manifeste l'action d'un seul et même architecte et peut-être des mêmes ouvriers.

De l'examen des susdits palais et de beaucoup d'autres élevés ou reconstruits à cette grande époque d'activité constructive qui coïncide avec l'apogée de la grandeur politique, militaire et commerciale de Venise, il ressort que l'architecture avait pris, il est vrai, un vigoureux développement, mais que, relativement aux types de la Renaissance, elle ne s'était guère assimilée de nouveau ne se détachant pas encore organiquement du style ogival-décoratif; et l'évolution qui ailleurs allait déjà s'opérant rapidement, ne se manifeste à Venise que dans les détails, tout en restant même sous ce rapport en retard d'une dizaine d'années sur l'art toscan. La première œuvre architectonique connue, à Venise, qui appartienne vraiment à la Renaissance, c'est-à-dire la porte du côté de la terre de l'Arsenal, porte la date de 1460, et ce n'est guère avant cette même année que dans le Palais Ducal apparaissent des éléments architectoniques dérivant du classique et qui mélés avec les anciens marquent les œuvres du double caractère distinctif de la véritable période de transition.

Le Chanoine Pietro Casola, qui visita Venise dans la seconde moitié du XVe siècle, se plaignait *« qu'un curieux commencement de palais pour maison Sforza, situé sur le Canal Grande, pour l'honneur des Milanais, ne fût pas terminé ».*

(1) Texte It., p. 34.

Le commencement de ce palais demeuré inachevé se voit encore à San Samuele sur le Grand Canal, et s'appelle la **Cà del Duca** (*v. fig. 49*).

Suivant la Chronique Magno ([1]), *Essendo sta venduda per la guerra la caxa del Ducha Francesco de Milan fo donà in Venetia, et quella compra per el doxe* (Foscari) *et fabrichà, el fo comprado la caxa fo de gatamelada posta sul campo de San Polo dai so heredi, et datoli* (au Duc Sforza) *all' incontro de quella, la qual poi cambiò cum Marco Corner per la qual caxa sopra il Canal feva suo fratello* André. Et plus loin: *Dil 1457..... ser Andrea Corner allhora faceva fabbricar le fondamenta de la caxa a sam Samuel sopra il Canal Grande dove fu la fornassa....*

Tassini dit que le palais de Gattamelata à S. Polo fut donné à Sforza en 1454, mais que l'acte de cette donation ne fut rédigé qu'en 1459 ([2]).

Le contrat de l'acquisition faite par le Duc de la Maison des Corner à S. Samuele porte au contraire la date du 10 Janvier 1461, et celui qui intervint entre les mêmes pour l'échange d'une maison ne fut signé qu'environ deux mois plus tard, le 4 Mars. En effet le 15 janvier l'architecte ingénieur Benoît Ferrini de Florence, délégué par Sforza, partait de Milan avec deux personnes pour les relevés des constructions de la nouvelle Maison et en faire exécuter les modèles. Onze jours après, Ferrini adressait de Venise au Duc une lettre accompagnée d'un dessin *suivant qu'est bâtie la maison de notre Ill.me Seigneur*, l'informant qu'à Venise les *Magistri* étaient payés le double de Milan, qu'il avait déjà fait *commencer deux dessins de relevé auxquels sont employés trois magistri, qui, pense-t-il, ne finiront pas en vingt jours*, et qu'il faudrait encore *beaucoup d'autres travaux de peintres et de maîtres tourneurs.* L'architecte écrivait encore que Corner possédait un grand cœur, *parce qu'il a commencé un magnifique et prodigieux travail: car pour lui il avait bien l'intention de faire un très bel édifice, comme vous le verrez par le dessin mal ordonné, mais c'est la faute des ingénieurs qui l'ont conseillé.*

Le 14 Juillet de la même année Ferrini était rappelé à Milan ([3]).

Tassini ([4]) au contraire écrit que Sforza se mit à continuer la construction suivant le dessin que, « comme nous en informe par une inscription le chev. sign. Michele Caffi, lui avait présenté en 1458 l'architecte florentin Antoine Averlino, dit Filarete ».

Cette conjecture reconfirmée par Caffi ([5]) était, comme il l'avance, tirée de l'interprétation du document suivant: *Ill.mo Signore non per altro sono per avisarvi come io credo partirmi de qui mercoredi e vero col disegno in nordine in modo la vostra Sa itendera la forma ellessere della vostra casa e cosilemi* (me conseille) *fare. Avisando la vostra Sa ch'ho solicitato: quanto a me estato possibile e non se potuto fare più presto i gegnero mi che in presto ch'posso condurla non altro*

([1 2 3 4 5]) P. 35.

*meaccade sono miracomando sempre alla vostra ill.ma Signoria ex Venetijs die 10 Aprilis 1458.*

*Antonius Archit.* ser *Vitor Vester.*

Sur le dos de l'autographe se trouve l'adresse en partie illisible.

A mon avis, toutefois, il serait plus exact de dire que le dessin fait par Averlin, au lieu d'un projet, est plutôt un croquis de la maison de S. Polo, alors possédée par le Duc et encore certainement sa propriété en 1459; maison que confond Caffi avec la maison Corner à S. Samuele, achetée au contraire, comme je l'ai dit, par Sforza seulement en 1461.

Cependant il semble que, malgré cette acquisition, la République ne reconnaissait pas, ou feignait de ne pas reconnaître, d'autre propriétaire de cet immeuble que Marco Corner.

A cause de l'encombrement du canal par les chantiers et palissades nécessaires pour cette grande construction (et aussi peut-être pour d'autres motifs), le gouvernement en prescrivait de nouveau le déplacement ([1]). Il est certain qu'on y travaillait en 1462 et très probablement sur les plans fournis par Sforza.

Cette même année dans la maison de S. Polo Corner offrit l'hospitalité au Duc Sigismond d'Autriche ([2]).

En feuilletant plusieurs des *Traités d'Architecture* d'Averlino, on y trouve souvent dessinées des constructions avec deux ailes à tours crénelées renfermant un portique avec pièces divisées (ammezzati), et une loggia centrale qui rappellent beaucoup le type de nos palais, lequel apparaît encore dans les formes vénitiennes données par lui aux arceaux des fenêtres. Parmi ces dessins on en voit un (*v. fig. 50*) qui, par les proportions, la forme de la partie inférieure et certains autres détails semble emprunté à un projet du palais en question. Mais faut-il attribuer ce projet à Ferrini plutôt qu'à Averlino, voilà ce que je ne puis décider, vu les probabilités en faveur de l'un et l'autre de ces architectes.

Des anciennes façades inachevées de la *Cà del Duca*, on voit aujourd'hui le long soubassement rustique et une partie des grosses colonnes, avec bases décorées de feuilles protectrices, dans les angles de l'aile droite revêtue de bossages à une plus grande hauteur que les autres parties; et de même deux grandes portes et des commencements de contours aux fenêtres du côté du quai. C'est là le premier essai de bossage fait à Venise, importation florentine, laquelle avec l'emploi et la disposition des susdites colonnes angulaires, indique clairement une nouvelle structure dérivant de la Renaissance ([3]).

Je pourrais citer les noms d'une foule d'autres palais, édifices et fragments concernant cette splendide période de l'architecture civile vénitienne, mais

([1] [2] [3]) Texte It., p. 36.

comme ils diffèrent peu des précédents tant par la structure que sous le rapport décoratif, j'ai cru pouvoir m'abstenir de donner une liste qui serait trop longue et inévitablement accompagnée de comparaisons déjà faites et de répétitions inutiles.

Les formes typiques de nos édifices se retrouvent encore dans d'autres villes d'Italie, de Dalmatie et autres pays, c'est-à-dire partout où Venise étendait sa domination.

Mais sans trop m'éloigner je citerai la monumentale Vicence où, peut-être mieux qu'ailleurs, subsistent encore des exemples ou souvenirs de l'influence artistique vénitienne, et parmi eux je crois dignes d'être particulièrement rappelés:

Le palais Thiene sur le Corso Principe Umberto n. 14; dans la même rue le grand palais de Schio dit aussi la *Cà d'Oro;* dans le quartier Piancoli les maisons contiguës Bruger et Burba; rue Porti, entre autres palais de structure ogivale, le palais Porto avec rangée de fenêtres à jours entrelacés en X; la maison Regaù aujourd'hui en partie convertie en dortoir économique, dans le quartier Padoue, et la maison Fiorasi (*v. fig. 51*), remarquable pour certaines formes et pour la perfection des ornements où l'on voit déjà l'empreinte de la Renaissance qui dans cette ville parvint à un développement décoratif spécial, mais du reste et jusqu'aux vingt dernières années du XV[e] siècle (excepté dans les portails), uniquement comme accessoire de l'architecture ogivale, comme on le voit par la rangée de fenêtres du grandiose palais Braschi, dit *Casino vecchio*, et d'une façon spéciale par la maison Pigafetta, déjà nommée, dans le quartier della Luna au n. 2080; cet édifice terminé en 1481, porte l'inscription: *il n'est rose sans espine.*

## LE PALAIS DUCAL.

Pendant que Venise s'embellissait de tant de nouveaux édifices privés, elle poursuivait encore les travaux de la nouvelle aile du Palais, et d'autres constructions venaient s'ajouter à la partie déjà achevée. Parmi ces dernières je dois citer les constructions de maçonneries, voûtes et autres des prisons du coté méridional, décidées, comme je l'ai dit, en 1425. Travaux qui commencés par un maestro Candi (¹) et par un maestro Benedetto, furent le 28 Janvier 1438 confiés à *maistro Stefanim murer* (²) lequel s'engageait encore pour *landedo che se va de chorte su la piaza longo pie 15 voltarlo in 4 chroxere* (³); c'est-à-dire

(¹ ² ³) Texte It., p. 37.

pour quatre des six voûtes à croisière du passage qui mène du Portail de la Carta ([1]) dans la cour.

Nous ne savons rien relativement aux motifs qui servirent de base au projet de cette porte, et l'on ignore même si et quand la Seigneurie institua un concours dans ce but. C'est un fait que vers la fin de 1438 un plan était déja approuvé, et le 10 novembre de la même année les Provéditeurs du sel et sur Rialto, auxquels était confiée l'administration des travaux du Palais, stipulaient une convention dont voici la teneur:

1438, 10 Novembre. — *Pacto de maistro Zuane Bon taiapiera e Bortolamio suo fio. Romaxi dachordo chom missier Tomado Malipiero et compagni Proveditori del Sal et sovra Rialto per pretio de ducati 1700 doro chom le chondition et muodi sotoschriti, chomo apar per uno schrito fato de suo mani. Io Zuane Bom taiapiera de la contrada de sam Marziliam, e mio fio Bortolamio denotamo a voi magniffizi signori Froveditori dil Sal i qual e per nome della Illustrissima e dogal Signoria di Venexia i pacti et chonvinziom che nui volemo che per vuj a nuj sia observadj; et etiam per nuj a vui doverno osservar: zioe della porta granda da basso del palazzo a ladi la giexia di missier sam Marco. Prima per vuj predicti signori magniffizj vi debia dare et consegnare le piere del quaro de la dicta porta, zioe palistrade do, et soler di sovra et quel di soto. Apresso di zio vuj ne dove dar le piere da Ruignio del bassamento de la dita porta, quanto il dito bassamento affera si da uno ladi de la dita porta, chomo da laltra, et etiam per vuj similmente ne deve dar et consegnar tute le piere de marmoro por far le figure che in quella dita porta achadera, et simelmente i marmori di foiami di sovra dal volto de la dita porta ai qual die esser puti nudi, che fra in quei diti foiami se sera chomo per lo disegno apar, e simelmente vuj ne devi dar le piere di marmoro per far le colonete che achadera, et sovra sam Marcho in forma de liom: e dalaltra parte nuj predicti Zuane Bom et mio fio Bortolamio prometemo a vui predicti magniffizi, ut supra de dover far e lavorar la dita, chom tuti adornamenti che in quela achade et chom el sam Marco in forma di liom, segondo la forma di uno disegno che per nuj e fato et a vui in le vostre mani avemo consignado e dado, intendando che nuj siemo tegnudi dover dar e meter nostre piere oltre le nominade ut supra, zioe piere di Ruignio et piere veronexe: et el dito san Marco in forma de liom nuj dovemo farlo e lavorarlo di nostra piera da Ruignio. Apresso nuj dichiaremo chomo nui semo tegnudi di far el strafforo chom i suo archi, che sia stazudo chussi dentro chomo de fuora intendando che la dita porta chom tuto et suo adornamento dai ladi, die esser larga dalla dita giexia di missier sam Marcho per fino al palazzo o la dita porta cum tuti i suoi adornamenti* DIE ESSER ALTA DA TERRA PER FINO AL POZUOL DI SOVRA E DA LA INSUXO DA ESSE FAR E LAVORAR VNA FIGVRA DEL NOSTRO MARMORO IN FIGURA DI JUSTJTIA *secondo la continensia del dito disegno. Et si a vuj piaxera che la dita figura sia dopia si dentro chomo de*

([1]) Texte It., p. 37.

*fuora, nuj semo contenti quelo dover far et lavorar. Et etiam chel sovra dito lavorier sia fregado et pomegado et chometudo per muodo, e maniera stieno bem. E tute le cosse che achadera a meter in opera del nostro mestier nuj semo tegnudi de dover far. Item se oblighemo de far el sovra dito lavorier da mo fino a mexi dexedoto proximi.*

*Item se obligemo di far condur tuto el dito lavorier a ogni cargo in fino su el lavorier dove i die esser messo innovra et ha condurlo a spese de chomun.*

*1438, a di X novembrio per e spectabili e generoxi signori zioe missier Tomado Malipiero missier Antonio Marzelo, missier Paolo Valaresso et missier Marcho Moro proveditori dil Sal et sovra Rialto fo dado e affermado marchado del sovra schrito lavorier a maistro Zuane Bon taiapiera o Bortolamio suo fio per lo muodo sovra schrito per prezio di ducati mile e siexento d'oro.*

*A dì XV novembrio sier Filipo Chorer di missier Polo se costituisse piezo de ducati 50.*

*A di XVII dito missier Andrea Zulian si costituisse piezo de ducenti 50.*

*A di XVIII dicto Bertuzzi de Jacomello taiapiera sta a san Tomado e se constituisse piezo ditj soprascrittj per ducati 50* ([1]).

Relativement à la masse, à la quantité des ornements et encore au nombre et à la grandeur des travaux statuaires, on est surpris du peu de temps assigné pour l'exécution de cette œuvre; d'où l'on peut facilement conclure que les Bono avaient alors un grand nombre d'éléves ou auxiliaires. Toutefois le contexte du susdit contrat et l'examen de l'œuvre semblent indiquer que le premier dessin subit des modifications et des additions. Et c'est là probablement l'une des principales causes pour lesquelles les travaux se prolongèrent tant, que, en Avril 1442, beaucoup de parties manquaient encore, comme nous le voyons par le document suivant:

1442, 17 Avril. — *Chopia di una zetola di maistro Zuane Bom chom maistro Bortolamio suo fio el tenor de la qual he questa: Manifesto fazo a vuj Signori proveditori supra el Sal io Zuane Bom taiapiera e Bortolamio mio fio semo contenti a compire el resto del lavoro che mancha della porta granda del palazzo da me fina anno uno proximo che vien con questo, che le zime dei pilieri di sovra et quelli tre anzoli che tien el mezo sam Marcho e intorno el tempio di sovra* (frontispice) *volemo darveli fati complidi da mo insino mexi tre, e da tre mexi indriedo infino a do mexi volemo darvene fato complido el straforo che achaze entro larcho de la dita porta et le altre figure, el resto de lavorier d'arvelo fato complido per fino al termine dil anno sovra scritto.*

*Unde per ispectabili et egregij signori zoe misier Bianchio Dolfin, missier L. Venier, missier Vector Pasqualigo havendo i predicti preso la sovra schrita zetola sono contenti e rimangono dacordo i diti, dover con efecto aver oservado el tenor de la*

([1]) Texte It., p. 37.

*predicta zetola sotto pena di ducati C doro senza altro ostachulo et exception de suo proprij beni da esser scossi dai signori proveditori al Sal e sovra Rialto* ([1]).

Relativement au ponctuel accomplissement de cette nouvelle promesse, je ne sais rien de positif; je suis sûr d'ailleurs que le délai fut prorogé, vraisemblablement à cause de la mort de Giovanni Bono,

Le Portail de la Carta (v. P. I. pl. 13) par la distribution de ses masses, au point de vue architectonico-décoratif et par l'analogie d'impression a d'excellents titres de parenté avec le somptueux portail de l'église de S. Francesco della Scala à Ancone (v. P. I. pl. 12. fig. 2) élevée, dit-on, de 1451 à 1459 par Giorgio Orsini dit *de Sebenico* ([2]).

Relativement aux masses et aux lignes principales, ce qui frappe surtout dans le grand Portail du Palais Ducal, c'est le riche frontispice de type nettement vénitien, dont l'arc infléchi, rehaussé aux points de raccordement, produit grâce au mouvement combiné des courbes renversées et des droites, le plus grand effet décoratif ([3]). Effet ici merveilleusement opposé à la grandiose simplicité de l'arc aigu employé au contraire dans la grande fenêtre comme élément architectonico-constructif. Toutefois la disposition des extrémités de ce frontispice ne se combine guère heureusement avec l'arc inscrit.

Les grands piliers latéraux (qui saillant davantage, au milieu d'une telle profusion de décorations, auraient mieux animé l'ensemble architectonique) sont bien divisés et reliés aux récurrences de la partie médiane qu'ils entourent. Celle-ci manque aujourd'hui d'une gradation plus tranchée dans la hauteur de ses principales divisions, défaut qu'on ne doit pas cependant imputer aux Bono, car il est dû au niveau du pavé actuel qui, comme je l'ai déjà fait observer, a été élevé de 0 m. 40, au-dessus de l'ancien, masquant ainsi même les plinthes latérales ([4]).

Dans la triple baie, les colonnettes à spirales supportant les arceaux infléchis quelque peu aplatis de la masse ajourée, manquent, relativement à la fenêtre, d'un plus grand développement de hauteur des fûts, et c'est pourquoi cette partie n'a pas l'élégance de proportions qui ressort au contraire de l'ensemble de l'œuvre.

Ce défaut qu'on remarque encore çà et là dans les parties congénères de nos autres édifices (et je l'ai déjà dit, spécialement sur divers parapets des rangées de fenêtres) a toute l'apparence d'avoir été emprunté à la période antérieure au style ogival. Toutefois dans le Portail de la Carta il est évident que ceci dépend de ce que l'architecture a été sacrifiée à la grande décoration ou, pour mieux dire, à la sculpture.

En étudiant le plan (*v. fig. 52*) et le profil de la partie inférieure (*v. fig. 53*) on devine clairement la recherche du mouvement et la préoccupation de varier

([1 2 3 4]) P. 37-38.

les formes des modénatures, lesquelles par rapport aux dimensions de la base et à ses rapports avec les parties supérieures la déchiquetent trop.

Le contour de la porte formé de gros bâtons, de coquilles et d'une bande décorée de petites têtes de lions offrant alternativement une attitude variée, est encore reproduit autour de la grande fenêtre.

Les feuillages de la corniche inférieure disposés en deux ordres rappellent, par la vivacité de leur mouvement, plusieurs des vieux chapiteaux de S. Marc, mais ne sont guère finement exécutés. On peut en dire autant de la seconde corniche et par là même encore des chapiteaux de la *trifora*.

Non seulement les extrémités des touffes de feuilles sur les cimiers des grands pinacles, mais encore les pierres de taille brute ou *crochets* rampant sur les angles extérieurs, sentent un peu le gothique.

Dans la disposition et forme des ornements des autres corniches, des baldaquins et des aiguilles, on voit presque toujours des choses déjà en usage depuis quelque temps.

Mais là où se manifeste l'enthousiasme et la prédominance de l'esprit décoratif de la période de transition vénitienne, c'est dans le développement des grandes masses des feuillages montant sur le soi-disant extrados du majestueux frontispice, et surtout par l'introduction d'un des sujets statuaires plus gais préférés de la jeune Renaissance, c'est-à-dire des « amours ». Et non plus fragmentairement ou réduits à des demi-métamorphoses, mais entiers, nus, bien proportionnés, charnus, sans ankyloses d'aucune sorte et presque partout harmonieusement combinés par des mouvements pleins de vie avec la partie décorative végétale.

Peut-être que l'application des feuillages aux traits rectilignes n'est pas bien raccordé avec la concavité supérieure, et que certains mouvements de ces amours ailés manquent d'agilité et de noblesse; mais en tous cas ce sont là des taches qui rabaissent bien peu le mérite de celui qui a exécuté ces travaux. Relativement au type préféré pour ce genre d'amours (et je dis la même chose de ceux qui tiennent les écussons Foscari sur les piliers) on devine à première vue que le sculpteur a pris pour modèle quelque fragment ancien, et en général dans leurs formes on remarque un certain conventionnalisme, qui rappelle indirectement l'original primitif, c'est-à-dire le vrai.

L'influence de la sculpture toscane sur les artistes vénitiens déjà manifestement (et peut-être plus que jamais) visible dans les œuvres des dalle Masegne, se continua ensuite jusqu'à un certain point par la venue de maîtres Florentins [1]. Mais toutefois nous ferons observer à propos de ces nus que Venise, si riche de trophées, ne devait pas manquer certainement d'offrir aux sculpteurs des modèles de ce genre dans l'Art antique, et que depuis plus

[1] P. 38.

d'un siècle s'y trouvaient et étaient admirés et excitaient l'envie des amateurs *i quatuor pueris de Ravenna Lapideis qui sunt taglati Ravenne in Santo Vitale* ([1]).

Antique bas-relief en marbre de Paros avec quatre jolis amours portant les attributs de Saturne, lesquels divisés en deux fragments furent, après 1532, placés dans l'Église de Sainte-Marie-des Miracles et en 1811 transportés au Musée Archéologique du Palais Ducal.

Les Bono, par cet exemple de faste décoratif dominant l'architecture, (faste parfaitement en harmonie avec la recherche du luxe alors si prisée des Vénitiens), durent incontestablement exercer, et pendant un certain temps, une grande influence sur le goût artistique local, contrebalançant ainsi dès lors l'influence simplificatrice de l'architecture classique.

L'ensemble de la masse qui sert de cimier à cet édifice semble aujourd'hui un peu lourd, mais à l'origine (comme on le voit par le contrat relatif à ce travail et par le tableau cité plus haut de Gentile Bellini) cette partie terminale n'était pas comme aujourd'hui adossée à un mur et par conséquent, grâce à l'amincissement apparent de toutes les choses qui sont dans l'espace, ce défaut ne pouvait se produire alors.

La figure du haut, c'est-à-dire la Justice, à laquelle servent de trône, deux lions symboliques, est pleine de dignité, élégamment proportionnée et même sous le rapport de l'exécution est une des plus remarquables sculptures de ce monument. Elle a été mise en place en 1441 ([2]).

Energiquement expressive est la tête de Saint Marc dans le rond à coquille, exécutée (comme la main, du reste) d'une manière plus nette et plus réaliste. Parmi les trois anges qui soutiennent le susdit médaillon avec l'Évangéliste, les deux latéraux sont surtout du remplissage destiné aux exigences de l'espace. Celui du haut est un bon morceau de sculpture. Sous les riches baldaquins des niches supérieures faiblement creusées des piliers, sont les images représentant la Charité et la Prudence. Leurs proportions sont suffisamment bonnes, mais la première est trop embarrassée dans la pose et enveloppée d'un manteau mal dessiné. Dans les deux, les vêtements trop amples ont des plis tendant çà et là à l'exagération et manquent par là même d'élégance dans l'ensemble. La tête de la Prudence est bien faite et de type plutôt viril. Les extrémités de ces figures, non toujours réussies comme mouvement, sont modelées grassement et sans accent anatomique, en particulier dans les jointures.

Comme je l'ai fait remarquer, ces statues ont beaucoup d'analogies avec l'Ange Gabriel sur l'angle extérieur de la loggia contiguë, et dans l'ensemble accusent un maniérisme peut-être empreint sur quelque vieux prototype.

Les statues de la Tempérance et de la Force (v. P. I. pl. 14), dans les niches plus basses, sont meilleures sous tout rapport. Les poses sont plus élé-

([1] [2]) Texte It., p. 39.

gantes et les vêtements (disposés de manière à rendre plus évident le dessin du corps) ont des attitudes de plis bien choisies et d'un relief plus varié surtout dans l'agile figure de la Force. L'oval des têtes (qui en rappellent plusieurs de la margelle de puits déjà décrite de la Cà d'Oro) s'allonge d'une manière gracieuse et les cheveux sont séparés en bonnes masses traitées avec beaucoup de goût. Toutefois dans le modelage et dans les attaches des mains on remarque les caractéristiques distinctives des statues supérieures.

Il faut encore tenir compte d'un autre détail, c'est-à-dire des ornements de la cuirasse et spécialement de ceux du bouclier de la Force, parce qu'ils trahissent nettement désormais l'influence de la Renaissance.

Comme dans d'autres travaux congénères, le sujet de ces quatres statues n'est toutefois exprimé que par les attributs dont elles sont pourvues et par les inscriptions du bas, et en particulier la susdite statue de la Force manque d'énergie dans l'expression.

Peut-être faut-il attribuer le mérite supérieur et la finesse d'exécution de ces deux dernières statues au plus grand soin apporté à ces travaux placés plus que les autres à portée de l'observateur; mais il ne serait pas néanmoins très invraisemblable que cette différence provînt de ce que Bartolomeo Bono mit seul la main à ces deux statues, car ce fut probablement lui qui acheva ce travail, le signant de son nom gravé sur l'architrave de la porte.

Et ce qui contribue à augmenter cette probabilité, c'est l'état précaire de santé où se trouvait Giovanni Bono puisqu'il avait, le 25 mars 1442, fait dresser par-devant notaire son testament ([1]).

Jusqu'en 1797 on voyait au-dessus de cette porte un groupe en marbre de plein relief représentant le Doge Foscari à genoux devanl le Lion ailé de l'Évangéliste; mais cette même année, par un acte de vandalisme, la foule excitée par l'étranger, brisa ce travail en morceaux qui furent dispersés, excepté un, à savoir la tête du malheureux Doge, mais mutilé, qui se trouve aujourd'hui dans les collections *réservées* (?) du Palais Ducal (*v. fig. 54*).

A l'exagération des cavités orbitaires, au grand relief des plis adipeux et au degré d'incision des rides, on comprend sans aucune difficulté que ce travail n'était pas destiné à être vu de près.

L'expression sévèrement noble du regard, la coupe fine des lèvres, la manière dont sont modelés et particularisés les zygomas, la région maxillaire, le menton et les attaches du cou, indiquent bien l'œuvre d'un artiste primaire.

Toutefois les yeux sont trop espacés et certaines masses adipeuses relevées et marquées sans gradation sensible semblent, en plusieurs endroits, entortillées. C'est vraiment un portrait; mais c'est précisément de la comparaison avec d'autres, par exemple avec celui qu'on prétend avoir été peint par Gentile ([2]).

([1] [2]) Texte It., p. 39.

avec la tête de la médaille de la *Venetia Magna* marquée AN (*v. frontispice du volume*), et avec l'image de ce Doge sculptée sur son tombeau, que l'on peut déduire que ces défauts sont de trop même pour la ressemblance.

Je retrouve la même manière d'interpréter le naturel et le portrait, en plus d'un goût identique dans le choix et la forme des vêtements, avec ces travaux et autres de Bono, dans le magnifique bas-relief du tympan de la porte grandiose de la Scuola de Saint-Marc (aujourd'hui hôpital civil) reconstruite après l'incendie de 1485 (*v. fig. 55*).

La vieille porte primitive fut confiée à Giovanni Bono en vertu d'un contrat passé le 4 Août 1437 ([1]).

A propos de ce bas-relief Sansovino rappelle que: « les figures placées sur la porte dans le frontispice, et sauvées de l'incendie, furent sculptées par le susdit Bartolomeo (qui fit le portail du palais ([2]) ».

Il n'est pas du reste improbable que ces figures, appliquées depuis sur un fond de bardiglio, aient subi quelque retouche et particulièrement quelque retaille en creux. De la même époque est encore la statuette de la Charité sur le sommet de l'archivolte.

Aujourd'hui sur le Portail de la Carta à la place du groupe susdit est un travail moderne qui, relativement à la forme et à l'interprétation des manières des Bono, mérite plus d'une parole de blâme tant pour le sculpteur que pour ceux qui auraient dû (sinon su) conseiller le sculpteur et diriger l'exécution ([3]).

Parmi les diverses appréciations émises par les auteurs sur les vieilles sculptures décoratives de ce Portail, je crois opportun de citer de préférence, parce qu'elle s'appuie sur les meilleures raisons, celle que donne le Cicerone ([4]).

Bartolomeo Bono « occupe ici le même rang de transition que Niccolò » d'Arezzo à Florence, et Quercia à Sienne. C'est précisément de la manière » de ce dernier qu'il se rapproche le plus par ses quatre Vertus, ses Anges » et ses Enfants. La Renaissance apparaît déjà dans la représentation de ces » enfants nus, grimpant joyeusement parmi les crabes gothiques. Au nombre » des Vertus, le Courage et la Tempérance sont de beaux motifs, très éloignés » de la manière de Ghiberti, qui cependant, de même que les œuvres de ce » maître, unissent la dignité du gothique à la liberté du nouveau style. La » gravité, la beauté simple, sans les exagérations, mais aussi sans la puissance » de Quercia, tels sont plus ou moins les caractères de ces figures de Barto- » lomeo, surtout de la Justice trônant ».

A la pierre istrienne et au marbre statuaire, s'unit encore dans cette Porte le rouge de Vérone avec lequel furent entièrement construites les élégantes mignardises polyédriques qui flanquent les piliers; et sur ces derniers,

([1] [2] [3] [4]) Texte It., p. 40.

dans les fonds des miroirs en carré, furent appliquées des plaques de vert antique, dont étaient d'ailleurs incrustées à l'origine les susdites bandes, avec têtes de lionceaux dans les contours de la porte et la grande fenêtre.

Mais le goût particulier des Vénitiens pour les plus brillantes et coûteuses polychromies ne pouvait de toute nécessité faire autrement que se manifester à l'entrée du plus remarquable des édifices publics, et là plus qu'ailleurs, furent prodigués l'azur et l'or; l'un appliqué sur les fonds et l'autre aux parties les plus saillantes et aux divers ornements.

Il existe encore quelques traces de cette riche polychromie; mais il est facile de comprendre, en voyant le grand tableau de Gentile Bellini, à combien juste raison avait été appliqué à cette entrée le titre de *Porte dorée*.

Le moment est venu d'attirer l'attention sur la partie intérieure du Palais Ducal qui fait face à l'escalier dit des *Géants*, c'est-à-dire sur l'édifice qui, dérivant jusqu'à un certain point de l'idée d'une porte triomphale et ayant été commencé du vivant du Doge Foscari, peut être appelé l'*Arco Foscari*.

Zanotto [1] écrit que sur cet arc dans le côté tourné vers la grande cour se voit un guerrier appuyé « sur un écusson, où sont sculptées les armoiries » du doge Pasqual Malipiero; pour rappeler, que sous son administration, qui » avait succédé à celle de Foscari, fut continuée cette construction, achevée en» suite sous le doge Cristoforo Moro.

» Sanudo justifie en partie ces armoiries; les voyant sculptées, en cet » endroit, il dit que l'œuvre fut commencée à l'époque de ce Prince, tandis » qu'elle le fut au contraire sous Foscari, comme le prouvent les armoiries de » celui-ci sculptées dans les interstices de la grande arche ».

Cette assertion est d'ailleurs en grande partie inexacte, car le guerrier tient au contraire les armes des Mocenigo qu'on voit en outre répétées sur les deux écussons ducaux placés de chaque côté de l'archivolte sous la pointe centrale du même côté.

Je ne parle pas d'un autre écusson Mocenigo fixé au-dessus d'une bonne porte de la Renaissance dans la terrasse située derrière l'Arco Foscari; porte citée du reste par Zanotto, parce qu'elle peut très bien y avoir été placée sous le dogat de Pietro Mocenigo (1474-1476) ou beaucoup plus probablement durant le gouvernement de Giovanni Mocenigo (1478-1485).

De ceci et de ce que j'ai indiqué plus haut nous pouvons conclure que cet édifice monumental ne fut commencé qu'après 1438 et ne fut terminé que sous les Mocenigo.

Les écrivains qui ont parlé du Palais Ducal ont aussi placé l'Arco Foscari parmi les œuvres des Bono.

Sans nier absolument que Bartolomeo Bono ait mis la main à ce travail,

[1] Texte It., p. 40.

je trouve que cette affirmation ne repose pas cependant sur des études ou comparaisons artistiques, mais seulement sur l'interprétation d'un document rédigé dans une forme un peu embrouillée, qui doit s'entendre, à mon avis, d'une manière quelque peu différente, et en quelques mots comme il suit:

En 1463, le 6 septembre, *fo saldado la raxom a maistro Pantalom et a maistro Bortolamio taiapiera, per el lavor del Palazo a lor deliberado per l'officio nostro del Sal*, c'est-à-dire de la manière qui suit: Le doge Moro ayant auparavant entendu dire que, outre les dépenses faites pour les figures et pour beaucoup d'autres travaux actuellement exécutés, on avait déjà épuisé les quatre cinquièmes de l'argent qu'on tirait des caisses de l'État pour les travaux du Palais, et par conséquent ceux-ci devant être bien près d'être achevés et le nécessaire étant déjà en grande partie disponible pour *s'étendre sur la place et aller à la nouvelle salle avec facilité*, on donna alors à faire ce qui manquait à m.° Pantaleone et à m.° Bartolomeo Bono, leur avançant une bonne somme d'argent. Bono toutefois pour je ne sais quel prétexte attendit pour remplir ses promesses jusqu'en Juillet 1463, et alors il prit l'engagement de commencer le 2 Février 1464 le travail qui lui était confié et de le continuer jusqu'à entier achèvement, moyennant une seconde somme d'argent. Mais étant clairement démontré qui'il ne préparait ni ne disposait aucune chose et qu'il voulait uniquement entortiller la Seigneurie, on décida le 6 septembre 1463 qu'il devait sous peine de 600 ducats se mettre à l'œuvre à l'époque fixée, ou autrement rembourser l'argent qu'il avait reçu, pour pouvoir défrayer les maîtres qui le remplaceraient. Il était enjoint en même temps aux Provéditeurs du sel de n'accepter de lui aucun travail, sous peine d'une amende de 200 ducats pour chaque fois qu'ils contreviendraient à cet ordre [1].

La préposition *sur*, pour *vers*, *près de*, ou *du coté de*, est, on le sait, encore aujourd'hui très employée, et par conséquent la phrase *s'étendre sur la place* ne peut être qu'une allusion aux constructions à ajouter à la terrasse sur le passage [2] et précisément à l'extrémité de celle-ci vers le Portail de la Carta.

Ceci s'explique encore par les travaux déjà préparés pour *aller à la nouvelle salle avec facilité*, lesquels devaient en grande partie concerner la construction d'un escalier qui conduirait directement à cette grande pièce sans obliger à faire un long détour. Et la manière la plus naturelle de résoudre le problème sans changer ou maltraiter ce qui existait déjà, c'était d'élever le nouvel escalier le plus près possible de la Foscara, c'est-à-dire à l'extrémité de la galerie ouverte sur la cour, en l'adossant en partie au Portail de la Carta et en débouchant par conséquent sur le palier avec balcon dont il a déjà été question dans le document du 10 Novembre 1438 rapporté ci-dessus.

Derrière ce portail et transversalement à la terrasse on voit encore deux

([1] [2]) Texte It., p. 40 et 41.

arcs en regard avec dentelures construits sur type de transition, au bas desquels est sculpté l'écusson du Doge Tron (1471-1473).

Au commencement du XVIIe siècle ce nouvel escalier fut refait et couvert avec voûtes.

Relativement à la continuation des susdits travaux par les deux maîtres, on ne peut rien affirmer; et des documents suivants que j'ai découverts moi-même, il résulte au contraire qu'il ne purent en tout cas y consacrer que peu de temps.

1464, 8 Août. — (Testament de) *Maistro Borthołomio taiapiera Sano dela mente benche del corpo sia arquanto agravato...., In primis lasso per mie fidelissimi comessarij la mia dilecta dona Maria ala qual lasso oltra la sua docta ducati octo (?) i quali.... dopo la sua morte pervegna nel mio residio, e sier nicholo da guodo et sier matio nadal varoter...., Lasso che missier lo piovan de San Marcilliam dieba comprar uno messal per la dita giexia.... et ducati 25 che prega dio per l'anima mia ..., Item lasso a mia fia Soperiana che abia lo resto dela sua dota. . . . , Tuto lo mio ressidio lasso a mia fia Chastoria in vita sua* (Soperiana et Castoria noms empruntés aux saints pâtrons des tailleurs de pierres) *e che dopo la sua morte sia dei fiolj Mascoli de soperiana.... e si la dita non avesse fiolj tutto lo dito residio sia compradi tanti imprestedj con i pro al Capitolo de san Mar cilian che i prega dio per mi....* (1).

1467, 28 Avril. — *D. Maria relicta m.ri Bartholomei de Johanne bono lapicide de confinio Sancti Martialis Rogat et facit cum heredibus et successoribus suis cartam securitatis et quietationis Egregio Artium doctori ac legum scolari domino.... Jheronimo de Raveritis de Conegliano.... de duc: sexaginta aurj per eam alias ipso d. Jheron.o mutuatis.... Nunc autem quia ipsi duc. sexaginta auri.... rehabuit... d. Jheronimo...* (2).

Maître Pantaleone de Venise, tailleur de pierres fils de Paolo (3), compagnon en 1463 de Bartolomeo Bono, était en son temps le seul du nom dans son pays. J'ai déjà éu l'occasion de citer plusieurs fois son nom et je le citerai encore. Toutefois il importe de donner l'acte suivant trop sommairement rapporté par Cecchetti (4) et d'un certain intérêt tant pour l'ordre d'un travail que pour la connaissance de ce frère de maître Pantaleone cité par moi à propos de la Cà d'Oro.

1449, 9 Janvier. — *Nui pamtallon e zuan ttaiapiera stamo rimaxi dachordo chon miser piero ffrancho de farli* (et non Faelli comme l'écrit Cecchetti) *una chapella de piera viva, la qual el ditto misser piero vuol far meter in hopra in la giesia de chastello apazada al pilastro che son aljntrada de la porta. E vuol esser la ditta larga deffuora quamto son grosso el ditto pilastro e gettar fuor del muro del pilastro fino al pilastro che ttien le colonne pie 3 1/2 Ettamto più quamto getta el schallin dessotto. Prima vuol che i scallini per 3 faze, 4, pilastri sotto le cholone chon suo pozo e cholonelle 3 archi sora le ditte chollone soazade. — cholonelle ret-*

(1 2 3 4) Texte It., p. 41.

*torie saxo i chantoni..., champaneletti sovra le ditte cholone 3 tempij ttrasforadi sovra i archi chom suo follie e ffiori suxo le zime de i ditti ttempij chome apar per uno dessegnio de nostra man el qual ha el ditto misser piero. — A presso investir l'altar de piera viva e in la ffaza davanti, in croxe, e tutto et ditto lavor de piera viva e ben lavorado de quello aspetta al nostro mestier. E dovemo haver del ditto lavor ducati 120....*

*A presso dovemo far al ditto misser piero ssuxo lalltar in una piera in luogo de pala una nostra dona ttaiada e relevada chol ffiol in brazo che dia la benedizion chon tutte due le man chon due apostolli zoe san piero essan polto Inzonochioni e devemo aver de le dite ffigure ducati zinquantta....*

1449, 8 février..... — *infrascripti dominus Petrus franco de confinio Sancti Proculi pro una parte, et magister Pantaleon quondam ser Pauli lapicida de confinio Sancti Pantaleonis.... ac nomine Johannis fratris sui absentis pro quo tamen suo fratre Jpse magister Pantaleon promittit de Rati habendo suprascriptorum conventionis pactorum et promisserunt.... ipsum magistrum Pantaleonem et heredum ac successorum suorum presentium et futurorum pro altera se invicem ad fabricam dicte Cappelle construende in dicta Ecclesia cathedrali convenerunt ut supra patet per scripturam presentatam per ipsas partes....* (1).

On ne sait pas exactement quel fut le sort de ces travaux qui très probablement furent démolis lors de la reconstruction de l'église, dans laquelle il ne resta des vieilles constructions que la Chapelle Lando dite De-Tous-Les-Saints, bâtie vers 1425, avec voûte à croisière ayant au sommet pour clef un rond entouré de demi-figurines et dans celui-ci le bas-relief du Père Éternel bénissant.

Un bas-relief vénitien avec les mêmes Saints mais disposés dans d'autres attitudes que celles désignées par le contrat, se voit dans la rue de S. Gioachino à Castello, fixé sur les murailles de l'hôpital des SS. Pierre-et-Paul, servant aujourd'hui de Patronage pour les petits vagabonds Cette médiocre sculpture dut, en 1698, subir une restauration *(v. fig. 56)*.

Beaucoup plus près de notre ancienne Cathédrale et précisément à l'entrée de la *Rue derrière le Campanile* de S. Pierre, se trouve enfermé dans une sorte de tabernacle orné, un bas-relief en pierre représentant la Madone assise sur un trône avec l'Enfant remettant les clefs à S. Pierre agenouillé; dans le haut se balance la colombe symbolique. Les figures, bien ensemble, ont de bonnes formes, sont traitées d'une manière large et surtout dans la tête de la Madone et dans les arrangements des plis on entrevoit un sculpteur déjà influencé par la Renaissance. Malheureusement cette sculpture est très détériorée; mais si l'on pouvait la débarrasser des empâtements de couleurs qui la défigurent, je suis sûr qu'on en admirerait plus d'un détail.

(1) Texte It., p. 41.

Grevembroch ([1]) qui en reproduit le dessin, rappelle qu'elle se trouvait autrefois sur l'une des constructions, *que mit au dessous, plus anciennement le vénérable Pietro Marturio de la famille Tribunitienne Quintavalle.*

Ce travail accuse suffisamment la manière d'un artiste vénitien qui doit avoir été en contact avec les maîtres de la Renaissance, comme c'est précisément le cas du susdit maître Pantaleone et d'Alvise son fils et peut-être aussi de son frère Giovanni.

Maître Pantaleone faisait partie des confrères de la Scuola de la Charité dont il fut nommé en 1458 Guardiano Grande. Il mourut le 9 août 1465 et fut enterré dans l'église de S. Pantaleone ([2]). Sur cette paroisse, entre autres tailleurs de pierres, habitait dans les dernières années du XIVe siècle un maître Jacobello.

Alvise, fils de Pantaleone, qui travailla avec son père à Ferrare était inscrit, lui aussi, dans la susdite confrérie dont les registres rapportent sa mort survenue le 6 Août 1486 ([3]).

Ces deux maîtres sont encore nommés pour un travail de figure dans le testament olographe en date du 9 Mars 1471, de m.o Lorenzo tailleur de pierres († 1481) fils de Gio. Francesco habitant à S. Severo ([4]).

L'Arco Foscari et l'aile contiguë dans la Cour des Sénateurs (V. P. I, pl. 18 et 19 et *fig. 37*) constituent le plus intéressant monument vénitien qui appartienne à la véritable période de transition.

Cette œuvre destinée à faire pendant intérieurement au Portail de la Carta et qui appartient surtout au genre des édifices de magnificience nationale, semble avoir été conçue par un architecte qui, quoique élevé dans un milieu où l'architecture de la période ogivale était encore en usage, avait, d'autre part, senti l'influence de l'art nouveau qui ailleurs s'affirmait déjà magistralement sur les restes des grands monuments Romains. Et dans cet édifice il voulut réunir tout ce qu'il trouvait de plus beau dans l'art, adoptant la force des prototypes anciens pour remplacer tout ce qu'il y a de plus élancé dans l'élégant style ogival.

Comme élément constructif et décoratif, l'arc aigu cède ici la place à l'arc à un seul cintre, toutefois ça et là encore formé d'obliques avec membrures composées presque invariablement de coquilles et bâtons séparés par des listeaux.

L'inspiration classique devient particulièrement évidente par l'emploi des grandes coquilles, dont les archivoltes indépendantes des colonnes retombent sur des ailerons de timides rapports, même un peu plus qu'embryonnaires. Sur le second ordre de colonnes supportées par de véritables piédestaux, l'architrave a désormais acquis une valeur typique; on peut dire la même chose

([1] [2] [3] [4]) Texte It., p. 42.

tant de la bordure avec ses compartiments à rosaces et grands modillons, que de l'espèce de corniche qui sert de dessus au balcon faisant le tour avec bon effet.

C'est de l'antique d'ailleurs que dérivent manifestement les niches avec statues disposées dans les entre-colonnes des larges ailes qui flanquent gracieusement et animent l'édifice.

Cette œuvre n'a pas les caractéristiques architectoniques de Bono.

Quant aux détails, si l'on remarque que les chapiteaux le long de la galerie (sur plusieurs d'entre eux se répète le mouvement des feuillages des corniches du Portail de la Carta) sont du type le plus usité à Venise dans la première moitié du XV[e] siècle, au contraire à peine hors de l'arche ils changent de forme et, vus à distance (v. P. I, pl. 15, fig. 1), ils semblent presque de type Romain; toutefois en s'approchant on comprend que cet effet est plutôt produit par les masses que par les détails; et quoique dans cette manière il n'y ait pas équilibre de style entre la conception et l'exécution, ils intéressent parce qu'ils marquent le moment du passage de la période ogivale à celle de la Renaissance.

La place des volutes classiques est encore occupée par des feuilles qui sortent en descendant du haut de la campane; celle-ci est revêtue de feuillages inférieurement peu en relief qui, se relevant, se répandent en se renversant sous les susdites feuilles angulaires, et le fruit central (pomme) qui, quoique trop bas, évidemment ressemble à la fleur de l'abaque classique. Celui-ci au contraire est représenté par une table encore sévèrement carrée elle aussi avec modénatures un peu différentes de celles du corridor. La nature ou, pour mieux dire, le type des végétaux s'écarte quelque peu de ceux des croisières.

Les chapiteaux de l'Arco Foscari pour l'ensemble et la sculpture sont au contraire semblables à ceux de la loggia archi-aiguë dans le côté oriental de la cour jusqu'à la cinquième arche après l'escalier des Géants, où, pour permettre de faire retomber directement des archivoltes, on augmenta considérablement l'épaisseur des tablettes suivant le principe statique des autres loges intérieures, mais en faisant au contraire dans un but d'élégance les fûts des colonnes un peu plus longs. Mais ce côté ayant été reconstruit après l'incendie de 1483, je parlerai ailleurs de la loggia.

Encore plus saillante est l'influence classique dans les chapiteaux de l'ordre supérieur de l'Arco Foscari, où les feuillages angulaires prennent absolument l'aspect de volutes. Ici la cimaise de la campane du chapiteau est ornée d'empreintes d'ovules embryonnaires, son vase est cannelé et les feuillages qui le revêtent sont plus vivants mais travaillés d'une manière un peu différente de l'ordre inférieur.

Les longues feuilles des corbeaux donnent aussi à distance la même impression des types classiques.

La première frise, tant au-dessus des chapiteaux de l'ordre inférieur que sur ceux de la galerie, se compose de la même manière de buissons du milieu desquels se dégagent des têtes jeunes non toujours exécutées par des figuristes et avec soin. Ces feuillages sont pour la plupart sculptés avec beaucoup d'habileté, mais grâce à leur type robuste et à la manière dont leurs extrémités sont tournées et en relief, la frise qui paraît double, est plutôt lourde.

Dans les frises supérieures, quoique composées de la même manière, on remarque une plus grande sobriété obtenue avec des masses plus souples et avec repos fréquents dans les fonds. On admire la manière dont sont fouillés les feuillages que traversent des faisceaux de modénatures.

L'ornement sur la base de la pointe centrale est d'ailleurs excellent; mais il paraît être l'œuvre d'un ornemaniste de vieux style.

Là au contraire où l'on découvre la main d'un décorateur de la Renaissance, c'est dans les deux chapiteaux qui soutiennent la table de pierre au-dessus de la porte supérieure, sur laquelle on voyait encore en 1797 la statue du Doge Moro agenouillé devant le lion symbolique. Ces deux chapiteaux un peu plus développés que ceux qui ornent les chapelles absidales de de S. Zacharie, accusent toutefois, dans le découpage des feuilles, un goût presque identique.

D'autres parties furent encore sculptées par des artistes de la Renaissance, comme par exemple le plan à corniche soutenue par des modillons, au-dessus de la porte aveuglée sur la grande cour, et les rosettes dans les caissons de l'intrados au-dessus de celle-là. Ces travaux furent très vraisemblablement exécutés sous la direction d'un autre *proto-maestro*.

Dans la partie inférieure de cet édifice on remarque une certaine absence de gradation dans les rapports entre les deux ordres, dont celui d'en bas paraît comme sacrifié. Ni la différence de niveau entre le plan du pavage actuel et celui du temps de la construction ne suffirait à expliquer entièrement ces défauts, provenant certainement du raccord avec l'imposte de la voûte de la galerie déjà construite quand on commençait ce travail.

Le genre d'attache du caractéristique arc baissé supérieur ne produit guère bon effet; il est toutefois suffisamment en harmonie avec celui du dessus, et sur quelques points plusieurs modules sont d'une simplicité trop rigide, comme par exemple dans l'architrave sur le second ordre de colonnes.

Au point de vue architectonique cet édifice a une certaine analogie importante avec le monument élevé au Doge Foscari dans l'église des Frari (v. P. I, pl. 16), dont une grande partie des ornements au contraire est due à des

artistes déjà initiés aux procédés décoratifs de la Renaissance. Les analogies entre ces deux œuvres sont encore bien plus évidentes dans les travaux statuaires.

Ce qui ne peut échapper à une sérieuse étude comparative des statues de l'Arco Foscari, c'est leur dissemblance de formes et de styles, différences provenant des divers artistes qui les ont exécutées (v. P. I, pl. 32).

La statue de S. Marc occupant la place d'honneur (que l'on voudrait attribuer à Bartolomeo Bono) rappelle plutôt celle qui surmonte le pavillon funèbre dans le susdit monument de Foscari, spécialement par la nouvelle manière d'arranger et particulariser les plis, tout à fait différente du goût de Bono. C'est d'ailleurs une tentative de réalisme esthétiquement peu élégante, mais remarquable comme produit de la Renaissance.

Parmi les six figures jeunes placées sur les angles du corps de la grande pointe (dans lesquelles Zanotto, en oubliant deux, prétend voir les Anges gardiens des quatre vents dont parle l'Évangéliste S. Marc), cinq rappellent jusqu'à un certain point le sentiment des figures montant sur le grand arc central de la façade de Saint-Marc et les anges du tympan de la Chapelle Cornaro aux Frari. Sous le rapport de l'exécntion, presque toutes ces statues peuvent être rangées au nombre des travaux faits pour obtenir un effet à distance.

Du même auteur ou du même atelier (qui pourrait être celui de m.º Pantaleone) est encore la statue sur une des petites aiguilles à droite de la façade, représentant la Piété; au contraire celle de la Prudence n'est qu'une imitation trop libre faite par un *settecentista* (¹).

Puis on retrouve les manières du sculpteur du monument Foscari; dans la statue du guerrier sur l'aiguille à gauche de la façade, lequel s'appuie contre l'égide de Gorgo; et dans la figure de la Doctrine regardant une longue inscription, sur le côté qui donne sur la Cour, laquelle se rattache sous le rapport de l'idée à la statue de l'Arithmétique ou Science placée sur la façade principale. Au contraire dans la figure militaire tenant l'écusson Mocenigo placée sur une autre aiguille du même côté, j'entrevois un travail de la Renaissance. L'auteur des figures du susdit monument se révèle bien encore dans celle représentant la Musique ou Harmonie placée à l'angle et au même niveau entre la Doctrine et la Science.

C'est une bonne statue soit pour la pose, soit pour l'élégance des proportions et des lignes; le visage gracieusement expressif est modelé avec maestria et les mains en particulier sont bien étudiées. Les vêtements disposés avec goût décèlent sans trop d'artifice l'attitude et les contours du nu.

Sur le socle sphérique au-dessus de l'aiguille droite de la façade prin-

(¹) Texte It., p. 43.

cipale est une figure tenant l'écusson du Doge Moro, symbolisant la Force *(v. fig. 58)*.

En comparant cette statue (semblable pour la pose à la Force sculptée dans le Portail de la Carta) avec les figures des guerriers soit sur les autres aiguilles de cet édifice, soit dans le tombeau susdit, elle ne semble avoir avec elles d'autres points de comparaison que dans le manteau et dans le fini de la cuirasse. Toutefois elle pèche par la recherche dans le mouvement des lignes du corps qui est peut-être trop exagéré dans les autres; elle est proportionnée différemment avec une largeur de membres plus en rapport que dans celles-ci avec la vigueur du sujet représenté.

Différentes sont encore les formes des diverses parties de cette statue et la manière de les traiter est un peu plus soignée. Le visage, qui rappelle un fragment antique, tout en ayant les yeux un peu trop espacés, est bien modelé, et les mains, un peu larges, sont particularisées avec une certaine vérité et goût; la droite n'est d'ailleurs pas très bien attachée au bras.

Les frises de l'armature appartiennent au style de la Renaissance.

En général les susdites figures de l'Arco Foscari occupent dans le champ de l'évolution de la Renaissance une place un peu plus élevée que les sculptures de Bartolomeo Bono; mais au contraire par leur mérite intrinsèque elles sont presque toutes au-dessous des travaux de cet artiste.

Le reste des statues et même celles aujourd'hui sur les pointes aux côtés de l'horloge, bien que pour la plupart sculptées à peu d'intervalle de celles que nous avons décrites ci-dessus, sortent complètement de cette période de transition, car elles trahissent évidemment la main d'un artiste de la Renaissance. Elles ont un pendant exact dans les sculptures du monument du Doge Tron aux Frari, filles de l'artiste qui a sculpté pour les niches du même Arco Foscari la belle statue d'Adam, Mars et la typique Ève sous laquelle est gravé le nom fameux d'Antoine Rizzo.

En 1777 le patricien Federico Foscari faisait graver sur cuivre par Sebastiano Giampiccoli un dessin du monument élevé au Doge Francesco Foscari. Sous la gravure on lit que ce mausolée « recouvert de dorures » (dont on voit encore des traces nombreuses) « est décoré de statues symboliques, demi-figures, et ornements en bas, et haut relief », est « œuvre d'invention » dessin et exécution de l'architecte Paulo, et du sculpteur Antonio Fratelli » Bregno de Como » [1]. Cette note, déjà publiée par d'autres, doit évidemment avoir été puisée à une source authentique, telle que les papiers de famille et les comptes relatifs à ce travail, autrefois conservés chez les descendants du Doge et aujourd'hui perdus.

La famille des Bregno ou Brignoni sculpteurs, sur laquelle je m'étendrai

[1] Texte It. p. 44.

longuement dans le second volume, était, ce semble, originaire de Osteno ou de Righeggia dans le voisinage sur la rive sud du lac de Lugano, dont tous les pays environnants peuvent revendiquer quelque gloire artistique et qui alors dépendait du diocèse de Como. Mais relativement aux auteurs du monument, il m'a été impossible de recueillir quelque chose de précis.

Je l'ai déjà dit: durant les années 1425 et 1426 travaillaient à la Cà d'Oro sous les ordres du lombard Matteo Reverti: un certain maître Antonio tailleur de pierres de *Rigosio da Como* dont on ignore toutefois le nom de famille, et un maître Paolo pour lequel manque en plus l'indication du pays d'origine.

Comme on le verra plus loin, déjà en 1470 figure parmi les principaux maîtres tailleurs de pierres qui travaillaient au nouveau temple de S. Zacharie un maître Giovanni sculpteur natif d'Osteno et dont le père s'appelait Antonio. Ce maître jusqu'aujourd'hui demeuré presque complètement inconnu quoique de grande valeur et auquel le caronais Pietro Lombardo doit maintenant céder une grande partie de sa gloire, était surnommé *Bura* et plus souvent *Buora*. Toutefois, malgré les plus patientes recherches (non absolument inutiles puisqu'elles m'ont valu la découverte d'une foule de détails sur ses œuvres et de ses deux fils Andrea et Antonio, ce dernier également natif d'Osteno), je n'ai pu retrouver aucune trace de sa famille et pas même de la venue de son père à Venise ([1]). J'ignore encore l'existence d'un lien quelconque de parenté entre les Buora et le maître tailleur de pierres *Paulus Burrus*, dit *Borri* ou des *Borri*, employé aux travaux de la Cathédrale de Milan et dont il fut exclu en 1467 avec d'autres maîtres qui s'étaient absentés sans permission ([2]).

En 1459 était *proto* à l'Office du Sel un maître Paolo ([3]); mais, comme en témoignent les actes Notariés de cette Administration, il exerçait le métier de charpentier et était déjà au service de la République sous le *proto maestro Benedetto marangon* depuis 1435 ([4]). Peut-être est-ce le même *maistro Polo marangonus et murius de conf.º S.cti Geminianj* qui, dans son testament en date du 13 Janvier 1463, s'exprimait ainsi: *voio chel mio chorpo sia sepulto nel luogo dei frati de Sanc Zorzi mazor ..., commissarios dimissit m.r Antonium* (Celega) *prothomagistrum procural. et... et d.a Isabetta mia moier...* ([5]).

En 1474, le 21 Septembre faisait également son testament un m.º Paolo di Giacomo tailleur de pierres laissant trois fils nommés Giovanni, Niccolò et Bernardino ([6]). Ce Paolo avait travaillé cette même année avec un autre tailleur de pierres appelé Paolo di Luca Canal, à la nouvelle église de Sainte-Claire à Murano ([7]).

Je citerai enfin un certain m.º Paolo tailleur de pierres habitant à S. Si-

([1 2 3 4 5 6 7]) Texte It., p. 44.

meone, qui en 1474 vendait à m.° Pietro bergamasque tailleur de pierres des *piere da lavorierj, cholonelle, piane, do pilastrade da fenestre, do lidj grezi de sopra le cholone* etc., pour la restauration du palais de Francesco Giustinian (aujourd'hui Hôtel d'Europe) à S. Moisè sur le Grand Canal, reconstruit sur type ogival de transition [1] Ce m.° Paolo fils de Vittore que nous retrouverons à S. Zacharie était sans doute Lombardo.

Aux travaux intérieurs du Palais Ducal doit encore avoir pris part un autre des *proti* du Gouvernement, à savoir Domenico Bianco, maçon, qui, après avoir servi plusieurs années, mourut en Décembre 1473 [2] et fut remplacé par Niccolò Pain.

Sansovino [3], à propos de la grande façade dans l'intérieur du Palais Ducal, écrit qu'elle « fut l'œuvre d'Antonio Bregno Architecte et *Prothomastro* » du Palais », nom qu'il donne également au directeur des travaux de l'Escalier des Géants et au sculpteur des principales figures du monument du Doge Tron.

Toutefois il commettait un grave *lapsus calami*, en attribuant à André Riccio la statue d'Ève; erreur dans laquelle sont aussi tombés Scardeone et Vasari.

Les documents découverts jusqu'alors et que j'ai résumés, et ceux que j'ai trouvés moi-même relatifs au Palais Ducal, ne font connaître (de 1483 à 1498) que le seul Antonio Rizzo comme *protomaestro* du Palais, et, comme je l'ai dit, même sur ces papiers, jamais n'apparaît le nom des Bregno [4].

Pour et contre l'identité d'Antonio Rizzo avec Bregno cité par Sansovino, comme pour tant d'autres hypothèses, on a dépensé beaucoup d'encre, et les journaux eux-mêmes ont prêté leurs colonnes aux polémiques suscitées par cette question [5], mais sans arriver à aucun résultat, les partisans de cette discussion manquant de ce qui est indispensable quand l'Art est en jeu, à savoir de la connaissance du dessin, et même quelques-uns de ce bon sens artistique ou intuition qui jusqu'à un certain point peut suppléer au manque d'étude.

Laissant maintenant de côté cette question, j'ajoute que les comparaisons artistiques semblent indiquer que du moins en partie la direction des travaux architectoniques de l'Arco Foscari et assurément l'exécution de plusieurs statues sont dues aux maîtres qui conçurent, dirigèrent et exécutèrent le susdit monument Foscari, dont les figures accusent désormais l'influence Florentine. L'achèvement de cet édifice et bon nombre du reste des statues appartiennent au contraire à l'atelier du véronais Antonio Rizzo comme je le démontrerai dans le second volume [6].

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 44 et 45.

# ÉGLISES ET ÉDIFICES RELIGIEUX.

La fin du XVIII$^{e}$ siècle et les dix premières années de celui-ci marquent la période la plus funeste dans l'histoire des monuments vénitiens.

Les spoliations perpétrées par cet insigne brigand qui s'appelait Bonaparte, ont été suivies de la démolition d'un grand nombre de nos édifices religieux, encouragée non seulement par l'avidité de l'étranger mais encore malheureusement par la spéculation et l'apathie des Vénitiens, et cependant c'eût été pour quelques-uns d'entre eux un devoir sacro-saint de sauvegarder cet héritage de gloires artistiques, emblème depuis tant de siècles de la grandeur de Venise.

A Éphèse, dit-on, par amour de la patrie et de la Divinité, il était interdit sous les peines le plus sévères de prononcer le nom d'Érostrate; chez nous, au contraire, le nom de plusieurs de ces vandales gravé en lettres d'or s'étale au milieu de collections qu'on voudrait encore appeler des chefs d'œuvre.

Chaque monument, chaque édifice est une page ou un chapitre du livre le plus splendide où l'on puisse lire et étudier l'histoire d'un peuple; et étant donné la perte ou encore la destruction d'une page ou partie d'un chapitre, le sens de ce livre peut devenir difficile ou obscur. Malheureusement à Venise les grandes dispersions et destructions se comptent par centaines. Je ne parle pas de ce qui dans la suite a été maltraité ou mal *restauré*

Pour l'histoire de l'architecture religieuse de la période ogivale du XIV$^{e}$ siècle et du commencement du XV$^{e}$, il faut regretter amèrement la presque totale destruction de l'un des plus intéressants édifices religieux, c'est-à-dire de l'église de **S. Maria dei Servi.**

Dans la petite partie des vieilles murailles extérieures (intéressante même par le système de construction) qui reste debout aujourd'hui, nous trouvons encore des fragments de fenêtres et deux grandes portes, dont celle de côté est particulièrement importante parce qu'elle offre unies deux formes architectoniques distinctement caractéristiques.

Mais malheureusement ces restes et ces ruines ont été peu étudiés par les écrivains d'art, auxquels ils auraient pu jusqu'à un certain point, comme les autres fragments ou parties d'édifices religieux, servir de base pour fixer l'époque de la construction de nos autres édifices, ou du moins ébranler la valeur de certaines traditions qui ne sont pas suffisamment autoriseés.

La forme organique ou la disposition architectonique de plusieurs églises diffère, il est vrai, suivant les ordres religieux qui les fondèrent ou les reconstruisirent, mais dans les pays où se trouvent beaucoup d'autres édifices

contemporains, ce qui constitue le soi-disant caractère local consiste souvent dans les détails par suite de l'emploi des mêmes groupes d'artistes ou écoles. C'est pourquoi l'étude comparative même des fragments devrait avoir une grande importance pour l'historien.

## LES ÉGLISES DE S.TE MARIE DES FRARI ET DES SS. JEAN-ET-PAUL.

Parmi les édifices religieux au sujet desquels la critique historico-artistique a commis le plus d'erreurs, je dois citer ici la grande Église des Franciscains dédiée à la sainte Vierge (S. Maria Gloriosa) ordinairement appelée l'Église des Frari.

En 1227, quelques pauvres disciples de S. François s'arrêtèrent à Venise, y passant une partie du jour dans la prière et vivant souvent d'aumônes, ou travaillant sous les portiques ou vestibules des Églises de S. Laurent, de S. Sylvestre et même de la Basilique de Saint-Marc (1).

Quelques années plus tard la République leur accordait une petite Abbaye précédemment occupée par les Bénédictins; mais bientôt le nombre des Franciscains s'étant accru et leur territoire s'étant agrandi par suite de dons ou legs, ils voulurent y bâtir un nouveau monastère et fonder une Église dont la première pierre fut posée et bénite le 5 Avril 1250.

Inutile de rapporter ici ce qui a été écrit relativement à un modèle qu'on a prétendu avoir été fourni par Niccolò Pisano, car, on le verra, ce plan ne pouvait concerner l'Église actuelle; mais je rappellerai au contraire, l'histoire en main, que cette Église, livrée au culte dès 1280, ne fut achevée qu'au siècle suivant.

Ici les historiens ne s'ont pas d'accord; les uns soutiennent qu'elle fut terminée en 1338, les autres en 1350, d'autres même en 1361. Je crois d'ailleurs que pour *cette* Église la première date est la plus probable.

En tout cas ceci a paru suffisant aux critiques pour conclure que tout ce qu'on voit aujourd'hui doit être attribué à l'art de la moitié du XIIIe siècle au commencement du suivant, et conséquemment pour admettre que ce digne échantillon du soi-disant gothique italien a servi par là même de prototype aux autres édifices, car on retrouve, jusque dans les entrelacs des fenêtres de ses absides, les origines des ouvertures des balcons du Palais Ducal (2).

De l'ensemble des documents que j'ai recueillis (3) on peut déduire au contraire que l'antique Église des Frari commencée en 1250 avait l'abside tournée vers l'Orient et sur le bord du quai un peu latéralement au pont actuel (4), et qu'elle ne s'étendait en longueur que jusqu'au point où s'ouvre

(1 2 3 4) Texte It., p. 45 et 46.

la porte de côté qui correspond aujourd'hui à la troisième croisière (Partie I, Pl. 7, L) [1].

Il en ressort encore que tout ce qui restait de cette église fut démoli vers 1415 [2].

Comme on le voit par le testament de Marco Gradenigo, en 1327 on ne songeait pas encore à la construction d'une nouvelle Église. Celle-ci fut commencée quelques années avant le milieu de ce siècle, mais quelque temps après avoir été commencée elle tombait en ruines ou était démolie. En 1361 les Pères Franciscains accordaient à la Scuola des Milanais d'élever une Chapelle (J) qui fut ensuite consacrée en 1421, et en 1361 également Giacomo Celega jetait les fondations du magnifique campanile (C). Fondations que, en raison même de la solidité, on ne peut admettre comme postérieures à l'élévation de la muraille contiguë du périmétre. En 1395 on revêtait de plomb le sommet en charpente du campanile [3] et l'année suivante celui-ci était terminé par Pier Paolo Celega, lequel probablement continua les travaux de l'église et les dirigea peut-être même en grande partie.

Sansovino [4] a écrit et F. Corner [5] a répété après lui, que les frais de construction « furent supportés par beaucoup, tant nobles que citadins. Entre » autres, un gentilhomme de la famille Gradenigo y érigea quatre colonnes » avec leurs murailles latérales, un autre de la maison Giustiniani en fit deux, » et un bourgeois de la maison Aguiè en posa une. Et Paul Savello, Baron » de Rome, Condottière alors au service de la République en fit les Voûtes. » Le Campanile fut commencé par un membre de la famille Viara, lequel » y dépensa jusqu'à la moitié 16 mille ducats, et peu après s'étant fait reli- » gieux du monastère et ayant été surpris par la mort, ne put l'achever, et » alors l'autre moitié fut achevée par la Nation des Milanais et des habitants » de la Terre de Manza [6] ».

Dans ce genre de construction les arrêts des travaux n'étaient pas rares ni de courte durée, et dans une œuvre aussi importante il n'est pas improbable que les constructions aient été souvent interrompues pour des raisons d'ordre pécuniaire [7].

Comme on peut le déduire soit de la délibération du Grand Conseil en date du 12 Mars 1391, concernant le legs de Marco Gradenigo [8], soit des cahiers de ses Ayants cause, les versements d'argent faits par ces derniers pour l'érection de la nouvelle Église ne commencèrent qu'après la délibération [9]; et il est par conséquent à supposer que les quatre premières colonnes mentionnées par Sansovino (celles, à mon avis, sur lesquelles s'appuie le chœur (E) et la muraille de la nef centrale) n'ont été mises en place que plusieurs années après 1391 et précisément avec l'argent des Légataires.

(1 2 3 4 5 6 7 8 9) Texte It., p. 46.

Pour déterminer l'époque où furent commencées les voûtes des nefs aux frais du célèbre condottière Savelli, disons d'abord que celui-ci mourut en 1405.

Les documents, à mon avis, semblent indiquer qu'en 1417 n'était pas encore élevée la partie des murailles extérieures qui correspond aux trois premières séries de croisières à partir de la façade. En effet différente et plus robuste que le reste est la forme des pieds-droits sur lesquels retombent les grandes voûtes de cette partie de l'Église, et les feuillages mêmes des six premières colonnes accusent dans la sculpture un goût plus fin que les autres.

Des deux fenêtres circulaires de la façade correspondant aux nefs latérales, celle de gauche décorée de lys allégoriques ne peut être antérieure à 1436, c'est-à-dire à la concession faite aux Florentins pour une Confrérie (Scuola) et une Chapelle (B), travaux qui ne furent terminés qu'en 1442 lorsque les confrères s'y transportèrent de l'Église des SS. Jean-et-Paul. L'autre ouverture ou œil avec la demi-figure de S. Antoine ne put être exécutée qu'après 1440 par la confrérie de S. Antoine dont l'autel était vis-à-vis celui des Florentins.

En 1468 le grand chœur en bois dans la nef centrale dont je parlerai plus loin était déjà terminé, et sept ans après, Giacomo Morosini étant procurateur de la fabrique, fut ajoutée la barrière de marbre ou balustrade qui le sépare du reste de la nef (Partie I, Pl. 7 et 17).

Les descriptions et les études faites par le professeur Lorenzo Urbani ([1]) semblent indiquer que la barrière ou façade démolie de l'ancien Chœur en marbre de la Basilique du Saint à Padoue (moins le vestibule et les ambons) par l'ensemble de ses lignes architectoniques et surtout par la forme de l'arc d'entrée et par la disposition des figures supérieures, ressemblait à celle des Frari.

Les travaux pour la construction de la tribune et du chœur de Padoue (orné ensuite de bronze par Donatello et ses élèves) furent en 1442 confiés au maître tailleur de pierres Bartolomeo di Domenico qui habitait cette ville à la Porta delle Torricelle. Ce maître est vraisemblablement le même que j'ai trouvé ainsi désigné: 1438, 30 Septembre — t.e *M.o Bortholomeo lapicida de Padua q. dominici de ponte petre Verone* ([2]).

Gonzati ([3]), du *libro dare et havere 1443-44*, et autres registres, a extrait les indications suivantes et les noms des artistes qui travaillèrent à ce chœur sous la direction de m.o Bartolomeo:

« M.o Nicolò de Florence et compagnie tailleur de pierres qui firent files, » cordons, pilastres, morceaux d'architrave ».

« M.o Giacomo tailleur de pierres de Venise qui habitait à S. Pantaleone » (peut-être Giacomo di Lazzaro) « fit huit *colonete de pie 4 luna*, exécuta des or- » nements dans les corniches etc.

([1] [2] [3]) Texte It., p. 47.

« M.° Pipo de Florence tailleur de pierres, le principal des compagnons de Nicolò.

« M.° Antonio *bochalaro* qui habitait à S. Leonardo à Padoue, qui fait » certains fleurons » (probablement de terre cuite).

« M.° Giampietro de Venise.

« M.° Francesco de Venise.

« M.° Giovanni *che fa el fogiame,* et ailleurs: *le fogie dei capitelli.*

« M.° Cristofaro de Bolzan maître-maçon. »

Mais après avoir examiné moi-même les documents des Archives du Saint à Padoue, j'ai découvert encore d'autres détails que je crois utile d'ajouter ici:

1443, 9 Juillet. — *M.° Zuane piero tagia pria de Venexia* (peut-être le même que nous avons vu exécuter des lions pour la Cà d'Oro et qui avait un fils) *de dare... L. 375... sono per le figure di prie che lui a intagia per... la dita fabricha de s.co Antonio.*

Id. *Francesco tagia pria da Venexia a tolto a condur le prie per le figure...* (1).

1444. 1er Février. — *... L. 34 s. 4 ave maistro bartolomeo tagia pria i qualj... fe dare a berto et a dona da como tagia. i qualj lui fe vegnire da Venexia per lavorare la porta.*

Id. 28 Avril — *duc.ti uno doro ave m.° bartolomio tagia pria el quale fo manda a Venexia... per fare condure el lavoriero che facemo fare a Venexia per el lavorero de la †.*

Maître Bartolomeo di Domenico avait avec lui un *garçon* du nom d'Antoine, et là travaillèrent encore les maîtres tailleurs de pierres Battista, Marco et Lorenzo.

Si dans la distribution des principales lignes et masses architectoniques de la balustrade des Frari l'influence de la Renaissance apparaît évidente, au contraire dans les modénatures et dans les détails décoratifs (moins que dans la disposition ascendante des ornements infléchis des parastes, dans les fleurons de l'intrados de l'archivolte et dans les décorations des faces affrontées des pilastres de l'entrée) cette influence est moins sensible, et dans les feuillages exécutés avec une certaine franchise, le goût pour la sculpture des ornemanistes de notre dernière période ogivale n'est pas encore très modifié. Aussi nul équilibre entre le concept architectonique et l'exécution, ce qui donne à cette œuvre l'aspect hybride caractéristique des travaux de période de transition, plus importants pour l'étude de l'évolution de certaines formes que pour les applications directes à l'art moderne.

Sous ce rapport cette balustrade a de nombreuses analogies avec l'Arco

(1) Texte It., p. 47.

Foscari du Palais Ducal et sur plusieurs points du reste des ressemblances avec le monument du Doge Foscari élevé dans la même Église.

Les figures qui ornent le chœur des Frari appartiennent surtout au contraire à l'art de la Renaissance; aussi en parlerai-je dans le second volume, me bornant ici à noter que plusieurs des bas-reliefs doivent être attribués a des artistes lombards, formés sans doute en partie à l'école de Bellano.

En Janvier 1815, lorsqu'on enleva la table du maître-autel actuel, on trouva un parchemin avec inscription portant que la consécration de l'autel primitif avait eu lieu le 13 Février 1469 pendant le séjour de l'Empereur Frédéric III à Venise ([1]).

Or en comparant cette église avec celle des Ss. Jean-et-Paul, élevée par les Dominicains *(v. fig. 60)*, on est immédiatement frappé de la ressemblance de leurs types traduite en acte avec le même éclat. Il y a toutefois des différences; ainsi par exemple aux Frari on voit que, au lieu de deux Chapelles à droite et à gauche du Chœur il y en a trois et moins larges qu'aux Ss. Jean-et-Paul. Il résulte de cette disposition que le prolongement des murailles de côté des nefs latérales tombe de chaque côté dans le vide de la Chapelle médiane de la nef transversale, ce qui laisse à désirer au point de vue esthétique.

Le peu de largeur donnée à ces Chapelles fut d'ailleurs la cause d'une forme anormale dans la distribution des fenêtres du périmètre de leurs absides, au milieu desquelles la place de l'ouverture accoutumée fut occupée par un pilier ou pied-droit. Pour l'harmonie une disposition analogue fut également adoptée dans le Chœur, lequel, vu les détails décoratifs de l'intérieur, ne doit pas, à mon avis, avoir été construit avant la susdite Chapelle des Milanais.

Si les grandes nefs de ces deux Églises ont la même largeur et diffèrent peu en longueur, dans celle des Frari la distance entre les colonnes ou pilastres est plus petite; aussi il y en a une de plus par côté.

Aux Ss. Jean-et-Paul au-dessus du croisement de la nef transversale avec le prolongement de la médiane longitudinale on ajouta ensuite une coupole.

Dans cet édifice les proportions sont plus sveltes et surtout l'on admire l'élégance et la beauté extérieure de la grande abside, l'un de nos meilleurs modèles de ce genre de constructions *(v. fig. 61)*.

L'église des Frari, plus basse, est dépourvue soit des jours circulaires au-dessus des doubles ouvertures inférieures, soit de la gracieuse ceinture ou balcon à parapets, et a relativement un aspect un peu lourd. La mesquine et incomplète corniche qui la couronne provient sans doute de quelque ruine et d'une restauration économique. Qu'il manque quelque chose d'originaire à

([1]) Texte It., p. 47.

la partie supérieure, on le voit aux corbeaux angulaires aujourd'hui inutiles entre les impostes des arceaux des fenêtres. La corniche médiane (il y aurait à redire à la disposition de ses modillons) manque d'ailleurs de correspondance avec le couronnement des Chapelles latérales. Les deux grandes saillies ou contreforts extérieurs qui servent de contrepoids à l'arc transversal intérieur du Chœur où se rattache le polygone de l'abside, produisent un effet peu élégant; et l'application dans leur tercet supérieur de certaines petites niches grossières en briques polies, est d'un goût enfantin.

Dans les ouvertures supérieures des grandes absides des deux Églises les arceaux et les jours sont tracés de la même façon, mais aux Frari les ouvertures géminées de l'ordre inférieur sont différentes et égales au contraire à celles de la façade de l'**Église de S. Grégoire** (1); le croisement dans leur partie arquée est semblable à celui du palais Bernardo sur le Grand Canal *(v. fig. 35)*, et dans le compartiment plus bas la disposition de leurs cercles quadrilobés relativement aux arceaux se trouve ensuite répétée dans les fenêtres angulaires du palais Giovanelli, aux côtés de la loggia du piano nobile du palais Cavalli et dans le fenêtrage supérieur du palais Pisani Moretta, dont j'ai déjà parlé.

Comme on le voit dans le plan tant de fois cité de Jacopo dei Barbari, aux Frari la nef transversale recevait le jour du côté de la place, par une grande fenêtre murée depuis, mais assurément moins grande et moins riche que celle de Ss. Jean-et-Paul.

Dans cette Église le matériel en briques travaillées abonde moins qu'aux Frari, où il semble disposé de manière à atténuer l'effet des principales lignes architectoniques et avec une plus grande lourdeur de modénatures. Il faut toutefois admirer ici la variété des motifs ornementaux des bandes en terre cuite dans les contours extérieurs des fenêtres sur le côté et spécialement dans l'abside de la Chapelle Cornaro (A), postérieure cependant de quelques années aux constructions des autres absides.

L'élégance et la beauté supérieure des formes architectoniques de l'Église des Ss. Jean-et-Paul a fait croire qu'elle était une copie perfectionnée de celle des Frari.

Hypothèse qui, excepté peut-être pour les absides, n'est pas exacte, car c'est le contraire qui a dû se produire, et l'élancement donné à l'ordonnance de l'Église des Dominicains est dû plutôt à l'un des caractères les plus distinctifs de l'architecture religieuse de l'époque où elle fut projetée et commencée, qui, je le répète, ne peut remonter au-delà des premières années du XIVe siècle (2).

Durant les dernières et fort longues restaurations dont elle fut l'objet

(1 2) Texte It., p. 48.

on découvrit dans l'intrados de l'arceau transversal de l'antestature de la nef gauche et précisément dans le troisième coin *(v. fig. 60)* l'inscription suivante: *1368 Tempore prioratus fratris Jacobi Rubei de Veneciis factum fuit hoc opus.* Inscription qui pour quelques-uns serait une preuve que cette Église a été édifiée à deux époques différentes, ce que démontrerait encore jusqu'à un certain point la construction différente des plafonds ([1]).

Plus tard, c'est-à-dire le 18 Décembre 1390, le Grand Conseil réglait que les deux tiers ([2]) environ des biens légués pour des constructions pieuses par N. Niccolo Leon († 7 Février 1381) seraient accordés aux Frères Prêcheurs des Ss. Jean-et-Paul pour la construction de leur Église et de la *Capellam sacristie nove, que vocetur Capella sancti Dominici* ([3]) *(v. fig. 60, A).*

Corner rappelle également que le B. Tommaso de Sienne écrivit qu'en 1395 cette Chapelle était déjà terminée et que la moitié inférieure de l'Église était aussi construite.

D'après la Chronique Magno, l'épouvantable ouragan du 10 Août 1410 en renversa la façade.

Qu'on y ait exécuté après 1411 des travaux d'une certaine importance, nous pouvons encore le conjecturer de l'un des trois testaments inédits, fait en date do 15 Avril 1422 par maître Gerardo tailleur de pierres, fils de feu Mainardo domicilié à Venise à Saint Benoît, où il est dit : *chel convento e Monastier de San Zanepolo de Veniexia e a mj tegnudo in duc.ti 40 doro over zerca per lavorier zoe de una colona e altre cosse per la dicta giesia.* Par contre dans le testament précédent rédigé le 23 Juillet 1411, il n'est point question de ce crédit ([4]).

Les travaux de construction de cette Église se continuèrent encore en d'autres temps, comme je le dirai plus loin et comme le prouve le document suivant :

1448, 30 Août. — (Testament de) « *Stefanela relicta ser christoforj ab orto de confinio S. Petrj de castello... Dimitto omnia mea imprestita cum omni suo prode... fabrice ecclesie sanctorum iohannis et paulj, hac conditione quod ipsa imprestita nunquam possit inde removerj sed suum prode perpetuis temporis exigendum sit pro fabrica et reparatione ecclesie...* » ([5]).

La Chapelle du Nom de Dieu *(v. fig. 60, H)* autrefois dédiée à S. Louis Bertrand, fut construite vers la moitié du XV^e^ siècle par Lodovico Storlado († 1458). L'époque de sa construction est nettement marquée par le type des décorations architectoniques extérieures en briques (à vrai dire non pas toutes élégantes), c'est-à-dire par la corniche à bande avec carrés et par les contours supérieurs des fenêtres formés d'arceaux à contre-courbes renfermés dans des arcs infléchis mixtilignes.

([1 2 3 4 5]) Texte It., p. 48.

Même la nef centrale de cette Église était à l'origine traversée *(v. fig. 60, BB')* par un chœur ou *Barco* en pierre avec 5 arcs et deux petites chapelles pourvues d'autels, dont l'un, dédié à S.te Catherine, appartenait à la famille Belli et l'autre consacré à S. Marc était aux Mocenigo.

Le *Barco* fut démoli en 1683 et les autels furent transportés ailleurs dans la même Eglise (1).

Quoique l'ensemble de l'ordonnance architectonique de ces deux grands édifices diffère par les dimensions, par le type à croix latine et par la forme des soutiens, de la plupart des autres Églises vénitiennes de style ogival, nous retrouvons toutefois souvent dans celles-ci la structure des Chapelles et des absides polygonales de l'Église des Dominicains et de nombreux détails intérieurs et extérieurs de ces deux monuments. Ainsi, par exemple, la disposition et forme des croisières, des contreforts, des longues fenêtres à plusieurs étages de baies géminées, des jours, des corniches et des modénatures et en outre dans les décorations extérieures on rencontre le même goût pour les briques travaillées et sculptées et pour la plastique en terre cuite.

Ordinairement la façade de nos Églises suit, ou pour mieux dire marque, par l'allure de ses lignes supérieures le niveau des nefs intérieures; mais en général il n'y a pas d'autre vitalité de relief en dehors des contreforts correspondants aux contestatures des divisions intérieures longitudinales, et parfois cette partie si importante de l'édifice prend l'aspect d'une clôture disposée presque en guise de rideau de théâtre.

Le goût local pour le mouvement des lignes et pour les courbes infléchies se manifeste assez souvent même dans les couronnements de ces façades par un excès d'ondulations et additions capricieuses qui touche le baroque. Symptôme évident de la décadence, qui du reste ne se manifeste guère avant la moitié du XVe siècle,

Comme types de ce goût spécial, citons les façades des Églises de **S. Apollinaire**, de **Saint-Jean in Bragora**, de **Saint-André della Zirada** *(v. fig. 62)* et en particulier celle des Frari. Toutefois, dans cette dernière façade, la disgracieuse partie supérieure en maçonnerie n'est, ce semble, qu'une addition de complément légèrement postérieure à la construction de cette façade à laquelle était très probablement fixé un couronnement sur le type de celui de la Madonne dell'Orto; avec la différence qu'à l'origine aux Frari la corniche aux arceaux des ailes traversait en partie horizontalement le corps central, dont la grande fenêtre fut, il y a une soixantaine d'années, remplacée comme on le voit aujourd'hui par une plus grande, dont les ornements du contour n'ont toutefois aucun rapport de style avec tout le reste.

La grande porte sous le rapport des dimensions est largement propor-

(1) Texte It., p. 49.

tionnée et s'harmonise assez bien avec la masse de la façade (partie I, Pl. 12, fig. 1). Même son contour extérieur a une certaine grandeur et l'ensemble des membrures forme un excellent oblique incliné à angle très obtus sur la bande du jambage où l'œil trouve un plan de repos *(v. fig. 63)*. Dans ces obliques la triple répétition des modénatures, à *gorge*, sert évidemment à ne pas troubler l'ensemble, tandis que l'effet monotone qui résulte fréquemment de l'uniformité des profils est magistralement brisé par la variété de leurs ornements et par la richesse des feuillages revêtant ces gorges, arrangés, modelés et fouillés par l'un des plus libres décorateurs de la première moitié du XV[e] siècle.

Au contour en marbre de cette porte furent ajoutés probablement peu de temps après deux piliers de pierre d'Istrie, divisés, avec peu de discernement et de goût, par des modénatures horizontales en trop de compartiments dépourvus d'ailleurs d'une certaine gradation dans les hauteurs.

La Vierge avec l'Enfant sur le pilier de gauche figure dans les guides comme étant de Niccolò Pisano. Assertion qui se rattache à l'opinion erronée d'après laquelle il aurait été aussi l'architecte de l'Église actuelle, mais qui relativement à ce groupe n'a d'autre fondement que l'attitude des figures rappelant les travaux soi-disant des Pisani qui servirent si longtemps de prototypes hiératiques pour ces sujets et dont on voit une bonne reproduction exécutée au commencement du XV[e] siècle à Saint-Marc au-dessus de l'ambon de droite *(v. fig. 64)*.

Si dans le beau groupe des Frari, outre cette analogie de concept, transpire encore quelque souvenir de forme ou caractère d'une vieille école célèbre, ceci, à mon avis, doit être attribué à l'un de ces héritages dont les trésors intarissables ne s'épuisent que lentement. Et nous en avons la preuve dans une foule d'œuvres vénitiennes qui, quoique exécutées vers la moitié du XV[e] siècle, rappellent cependant jusqu'à un certain point les manières des dalle Masegne, ce qui d'un autre côté se rattache à bon droit à la longue activité de cette nombreuse famille (¹).

Cette sculpture a des rapports avec le bas-relief en marbre sur la porte de la Chapelle Cornaro aux Frari (Partie I, Pl. 11) dont la fondation est certainement postérieure à octobre 1422 (²). Ce bas-relief occupe, quant au mérite, le premier rang parmi les travaux congénères exécutés à Venise à la période qui se rapporte à l'art nouveau, tant par la composition et le sentiment, que par l'excellence de la forme et le but et le sage emploi des divers plans dans le modelage.

Il est à remarquer que, par une étrange coïncidence artistique, l'attitude de la Vierge et de l'Enfant n'est pas sans rapports avec la célèbre Madone

(¹ ²) Texte It., p. 50.

de Poligno (aujourd'hui dans la Pinacothèque du Vatican) peinte par Raphaël vers 1511.

L'expression et la pose et même en partie la disposition des vêtements des anges de ce bas-relief a quelque analogie avec les figures montantes sur l'arceau supérieur central de la façade de Saint-Marc à Venise, et plus encore avec plusieurs de la base de la grande aiguille de l'Arco Foscari. Le type de leurs petites têtes frisées se retrouve d'ailleurs dans le devant d'autel de la Chapelle dite des *Mascoli* dans la Basilique (Partie I, Pl. 6, fig. 1) et dans le bas-relief en terre cuite au-dessus du sarcophage du Bienheureux Pacifique dans l'Église des Frari ; toutefois dans les visages des figures de ce monument on observe que la partie inférieure fuit en arrière, contrairement à ce que l'on voit dans les anges de la Chapelle Cornaro et de l'Arco Foscari également profilés. Mais là où la ressemblance est plus saillante, c'est dans les deux petits anges en marbre au-dessus de l'une des petites portes de la sacristie de Saint-Étienne, où l'on surprend encore la trace de l'école des dalle Masegne dans la médiocre statuette centrale sculptée au contraire en albâtre *(v. fig. 65)*.

Par la draperie de la Madone, par la vivacité du mouvement de l'Enfant et par la manière dont est modelée la tête, le bas-relief des Frari a aussi des analogies avec le bas-relief du portail de la place S. Zacharie *(v. fig. 24)*.

D'autres légères analogies entre ces deux œuvres se trouvent dans une certaine exagération en longueur des doigts des mains, dans les plis adhérents au fond et dans les détails du trône [1]. Mais à Saint-Zacharie les caractères de l'école vénitienne sont plus évidents, et ce travail est certainement de plusieurs années antérieur au bas-relief des Frari, où le sculpteur a obtenu, si non la perfection du naturel, du moins presque celle de l'idéal, et l'exécution atteint la limite du fini possible. Dans cette œuvre abonde déjà le sentiment de la grâce de l'art florentin et à un degré bien plus élevé que sur les statues de l'Arco Foscari (exécutées du reste uniquement dans un but décoratif) lesquelles, je l'ai déjà dit, provenaient probablement de l'atelier de maître Pantaleone [2]. Quoiqu'il en soit, je ne serais nullement étonné un jour que des recherches plus heureuses parviennent à faire mieux ressortir le concours apporté à nos maîtres par quelque artiste du dehors et spécialement par l'un des artistes Toscans domiciliés à Venise.

Dans la Madone de la grande porte on remarque une coiffure analogue, la même forme du front, l'égal modelé du visage et le même genre de jointures des mains et des doigts.

Il y a encore de la vivacité dans le mouvement de l'Enfant qui, surtout par le visage, ressemble fort à celui de la Chapelle Cornaro.

(1 2) Texte It., p. 50.

Dans la statue de Saint François sur l'autre pilier l'artiste s'est proposé au contraire un sentiment différent, c'est-à-dire l'expression ascétique du sujet et à cela contribue suffisamment la recherche du vérisme qui se révèle dans la façon de traiter la tête et spécialement les extrémités (toutefois pas très bien rendues), mais de manière qu'elle apparaît comme la résultante de l'influence de quelque travail identique de la Renaissance, ce qui indique d'ailleurs que cette œuvre se rattache à cette période.

Très probablement, comme le montre son état identique de conservation, cette statue est contemporaine de celle de la Madone, avec laquelle elle offre également des affinités dans la structure osseuse du visage, dans plusieurs détails et dans la technique du ciseau ([1]).

Les caractéristiques spéciales de l'école des dalle Masegne apparaissent avec netteté dans la statue de S. Pierre dans le tympan de la porte bien exécutée mais non bien proportionnée de la Chapelle des Emiliani ou Miani dans la même Église. Comme cela ressort de l'acte de concession de l'endroit à cette famille ([2]), ce travail ne peut être antérieur à 1434. Dans cette statue la tête *(v. fig. 66)* est traitée par un ciseau décidé et les mains sont aussi bonnes, mais dans l'ensemble elle se trouve comme sacrifiée entre le socle à écusson et l'arc.

Dans la sacristie de l'Oratoire, au Séminaire, entre autres débris ou fragments d'églises supprimées et démolies, se trouvent deux bas-reliefs, chacun avec double image, provenant de l'église détruite de Saint-André de la Chartreuse; je donne la reproduction de l'un d'eux *(v. fig. 67)* pour faire connaître un bon travail inédit et parce que dans la tête de S. Marc, dans l'extrémité (regarder spécialement la forme du pouce de la main gauche de S. Antoine) et dans la disposition des plis je trouve de nombreuses analogies avec la susdite statue de S. Pierre.

Le bas-relief est peut-être antérieur à cette figure et accuse manifestement les dérivations d'école toscane qui forment une des caractéristiques des derniers travaux de Pier Paolo dalle Masegne.

On remarque de plus grands défauts de proportions et de graves embarras dans le développement des formes des corps dans les statues au-dessus du monument en l'air de l'Évêque Pietro Miani à l'intérieur de la Chapelle. L'ordonnance de ces figures et le type de l'arche rappellent d'autres monuments qui peuvent être attribués à cette école; ainsi par exemple en grande partie celui du Doge Antoine Venier aux Ss. Jean-et-Paul. Mais si dans le tombeau Emiliani, la décoration architectonique est assez bonne, la partie statuaire au contraire est médiocre et sans un essai (peu élégant) de sortir des manières de la susdite école, qui se manifeste par le partage des plis dans la

([1] [2]) Texte It., p. 51.

figure du Saint assis au milieu, on dirait que ces statues appartiennent surtout au commencement du XVe siècle.

Par les figures de la grande porte et par le bas-relief de la Chapelle Cornaro il est avéré que l'art statuaire était notablement en progrès; mais dans les œuvres de ce tombeau, plus que stationnaire, il semble en décadence et réduit au métier de modeler et appliquer des têtes sur des paquets presque informes de vieux habits exécutés dans l'atelier de quelque sculpteur doctrinal. Atelier qui avait sans doute le crédit d'un grand nom et du bon marché.

Je remarque d'ailleurs parmi ces sculptures la statue de S. Jean-Baptiste, semblable par l'attitude et la physionomie au même Saint dans le susdit bas-relief sur la Place S. Zacharie, et les deux anges dans les riches modillons de l'arche, parcequ'ils rappellent de loin par leurs chevelures les anges du susdit bas-relief de la Chapelle Cornaro.

D'une inscription déplacée voisine de ce monument (à la construction duquel on songeait dès 1434), il ressort qu'il fut mis en place en 1464.

Ici je demande pardon au lecteur d'ouvrir une longue parenthèse; avant de dire quelque chose de l'autel de cette Chapelle, je crois utile de donner une idée d'autres œuvres vénitiennes congénères du XVe siècle soit antérieures, soit contemporaines.

Relativement à la forme des autels dans lesquels l'architecture demeure subordonnée à la décoration, Burckhardt écrit qu'à l'époque de l'architecture dite *Gothique*: « Dans la haute Italie (mais non dans les autres provinces ita-
» liennes), le tabernacle d'autel isolé, à quatre faces, cède déjà la place çà et
» là à l'autel du Nord, c'est-à-dire une paroi avec simple, double ou triple
» rangée de niches pour statuettes (généralement en bois), avec des pyramides
» ciselées pour couronnement, le tout peint et doré » [1].

A Venise beaucoup d'autels érigés au XVe siècle furent refaits aux XVIIe et XVIIIe, et d'autres en grand nombre furent enveloppés dans les démolitions du vandalisme qui inaugura les premières années du siècle actuel. Si à ces causes on ajoute encore les ventes continues et les trafics illicites qu'on a fait et que *l'on fait* encore de fragments antiques, on comprendra sans peine qu'il reste aujourd'hui peu de chose pour appeler sur ce point l'attention de l'artiste et de l'écrivain.

Je parlerai plus loin des ancones ou des autels en bois; en attendant j'en citerai plusieurs des plus caractéristiques exécutés en marbre ou en pierre.

La plus remarquable de ces œuvres (Partie I, Pl. 6. fig. 1) est à Saint-Marc dans la Chapelle ordinairement appelée *della Madonna dei Mascoli,* mais qui s'appelait à l'origine *Cappella nuova;* laquelle, d'après l'inscription gravée au fond sur la pierre, fut construite en 1430.

[1] Texte It., p. 51.

Je ne connais par les raisons sur lesquelles se sont appuyés les trop succints continuateurs de l'*Histoire architectonique de la Basilique de S. Marc* entreprise par le regretté Cattaneo (1), pour écrire que la pala de cet autel est *« un peu postérieure à l'érection de la Chapelle »*.

En tout cas la date de 1430 me semble suffisamment explicite.

Au point de vue de l'architecture et de la décoration cet autel est composé et proportionné d'une manière élégante; même les détails ornementaux accusent une délicatesse de goût spéciale et à ce propos et comme innovation, je trouve charmante la pensée de placer sur les acrotères (qui terminent les arceaux mixtilignes latéraux) des corbeilles remplies, en guise d'offrandes, des plus savoureuses productions de la terre.

Mais ce qui l'emporte en mérite dans ce travail, c'est la partie statuaire. Les figures des niches, excepté le Bambino, sont habilement proportionnées et la Vierge, qui est une répétition du type hiératique dérivé de l'École Pisana, a de grandes affinités avec celle déjà citée placée sur l'ambon de droite au côté de la grande balustrade de la même Basilique *(v. fig. 64)*.

Selvatico (2) dit à propos de cet autel: « Dans la ligne architectonique » des aiguilles qui dominent les niches, on trouve le même contraste de cour- » bes et de droites que dans le Portail de la Carta et la même manière de » fouiller et de disposer les feuilles. Les niches sont à arc rond, et portent » dans leur demi-coupole l'écaille de coquille qui marque déjà l'introduction » de l'architecture latine dans l'archi-aiguë. Puis les statues qui rappellent en » partie l'école pisane, ressemblent en partie à celles des frères dalle Masegne, » se rapprochent beaucoup de celles de Bartolommeo (Bono), quoiqu'elles me » semblent plutôt façonnées suivant l'idéal des trécentistes, et même plus élé- » gantes dans les proportions générales. Et ne pourraient-elles pas être de » Giovanni Bon, le père, qui devait assurément plus que son fils puiser aux » antiques traditions de l'art? Je ne puis l'affirmer, mais j'ose cependant dire » que Cicognara (!) a commis une grosse bévue en voyant dans la Vierge et » les statues latérales la main des Pisani ».

Si l'opinion de cet écrivain semble à première vue avoir pour elle la comparaison architectonique en question, je ne la trouve pas toutefois exacte quant aux ornements qui par leurs détails rappellent plutôt des travaux de la vieille école des dalle Masegne. Je reviendrai plus loin sur l'hypothèse exposée par lui pour ce qui concerne l'action de Giovanni Bono; mais, en attendant, relativement à Bartolomeo, je dirai que les trois statues de cette pala, étant donné les sveltes proportions, la diverse disposition et légèreté des draperies, la différence de forme et de type des têtes et en particulier les extrémités traitées avec une certaine maigreur affectée et nervosité dont ce

(1 2) Texte It., p. 52.

maître ne donna jamais aucune marque, ne sont pas, à mon avis, l'œuvre de son ciseau.

Les deux Saints ont des analogies avec le susdit bas-relief qui domine la porte de la Place S. Zacharie et, comme je le répéterai plus loin, avec une autre statue de la façade de l'Église de la Madonna dell'Orto.

Sur la façade principale de l'Église de Sainte-Marie des Servites étaient autrefois trois statues qui furent reproduites par Grevembroch. Mais si l'imperfection de ces dessins ne permet pas, en ce qui concerne les statues, d'y trouver la base d'une comparaison sérieuse, on ne peut en dire autant relativement à la forme des tabernacles qui les renfermaient, et l'un d'eux rappelle beaucoup les lignes et les détails des niches latérales de la susdite pala.

Encore plus saillante est la différence avec les travaux des Bono dans les anges thuriféraires sculptés en bas-relief sur le parapet de la table d'autel (flanqué de parapets); figurines assez gracieuses dans lesquelles toutefois la recherche de la grâce est quelque peu maniérée et en particulier dans les mains, qui par le genre des attaches rappellent, elles aussi, plusieurs travaux des dalle Masegne.

Les manières de la vieille école vénitienne sont de plus en plus évidentes dans la forme de la pala d'autel, dit aujourd'hui *del Santo Chiodo* (mais jusqu'en 1836 dédié à tous les Saints), dans l' **Église de S. Pantaleone** ([1]).

La forme toutefois de cette pala (Partie I, Pl. 6, fig. 2) n'est nullement élégante et les figurines des petites niches et sur les piliers massifs sont proportionnées d'une façon désagréable.

Dans le parapet actuel de l'autel se trouve enchâssé un petit travail en haut relief représentant l'ensevelissement du Christ, dont la pose des figures et les lignes de la composition sont bonnes et assez pittoresques. Mais quoique dans le corps de Jésus et dans les têtes l'exécution soit un peu plus soignée que dans les statuettes de la pala, et que les divisions des plis accusent un progrès sensible et une certaine recherche, toutefois ce travail manque d'élégance et est si maniéré qu'il semble à première vue une copie faite par un ciseau du XVII[e] siècle.

Mieux modelé peut-être et surtout à cause de ses plus grandes dimensions, est le Christ sortant du tombeau dans le haut de la pala; par sa pose il rappelle la plastique de la Résurrection dans le sarcophage du B. Pacifique aux Frari. Il faut encore remarquer, quoiqu'elle ait les extrémités un peu lourdes, la demi-figure dans le tympan de la grossière archivolte trilobée.

Sont traités au contraire avec assez de finesse et avec un parfum de Renaissance les petits ornements souples, ayant dans les contours des demi-figurines de Saints, disposés latéralement au tabernacle inférieur.

([1]) Texte It., p. 52.

Dans l'ensemble les figures trahissent un sculpteur manquant de plusieurs éléments. Et c'est là encore un exemple de l'art purement décoratif et du goût local qui avait besoin de se fortifier par l'étude d'après nature.

Comme on le voit par le dernier testament, en date du 1er Août 1458, de François Gritti, Archevêque de Corfou et Curé de S. Pantaleone à Venise, la Chapelle de Tous-les-Saints où il voulut être enterré, et par conséquent l'autel même de cette chapelle, furent exécutés à ses frais. Les travaux commencés vers 1446 étaient déjà certainement achevés 10 ans plus tard ([1]).

Une pala d'autel dont la forme sort du commun est celle de la Chapelle à gauche du Chœur dans l'**Église de S. Laurent à Vicence.**

Le fond de cette pala est formé d'une grande draperie en guise de pavillon, tenue déployée par trois anges et sous laquelle sont trois statues en pied, à savoir la Vierge portant l'Enfant, entre les saints Pierre et Paul.

Cette bonne idée fut toutefois mise en œuvre avec peu d'élégance et les figures manquent de vie. La Vierge maniérée est une des dérivations accoutumées de la Scuola Pisana et l'Enfant est malheureusement massif. Bonne au contraire est la tête de S. Paul. Ces figures, où apparaissent assez nettement les caractéristiques des dalle Masegne ou de la vieille école vénitienne, manquent de longueur dans la partie inférieure du corps et accusent la main d'un homme de métier.

Comme le porte l'inscription, ce travail fut exécuté par un maître Antonino de Venise, qui est assurément, étant donné les caractères stylistiques, le même personnage qu'Antonino *q. Nicolai de Venetiis* qui exécuta, en 1448, le grand bas-relief sur la muraille derrière l'autel de la **Chapelle de l'Incoronata du Dôme** de cette ville.

Dans cette sculpture qui représente le Couronnement de la Vierge, on admire le motif du chœur des Anges tenant des bandes ou listes musicales, groupés autour de trois figures principales.

Sur le socle sont sculptées quatre petites figurines de Saints et, au milieu, la mort du B. Giovanni Cacciafronte. Même les feuillages sont dans le goût de l'école vénitienne du commencement du XVe siècle.

Les têtes des amours sont expressives et en général, quoique les figures et les vêtements soient plutôt lourds, cette œuvre est beaucoup mieux traitée que les susdites statues de S. Laurent. Malheureusement, il y a quelques années, elle a été badigeonnée de couleurs qui font déplorer l'ignorance ou l'apathie de ceux qui devraient sauvegarder nos monuments.

Dans l'autel de la susdite Chapelle de S. Pierre de l'Église des Frari (Partie I, Pl. 24, fig. 2) la pale de pierre est probablement l'un des derniers travaux qu'y fit exécuter la famille Miani. Mais malgré cela l'ordonnance

([1]) Texte It., p. 52.

architectonique, les modénatures et les ornements appartiennent encore au style ogival. Sous ce rapport, et en tenant compte des aiguillettes renversées et des cimiers de couronnement, elle prend un aspect sobre et élégant. Élégance d'ailleurs en parfaite harmonie avec les profils gracieux et la finesse d'exécution. A l'encontre d'une foule d'œuvres de même style dans lesquelles prédomine à l'excès la décoration architectonique, elle est au contraire suffisamment bien disposée pour faire ressortir la partie statuaire. Et je dis suffisamment bien, car dans les niches plus d'une figure est un peu sacrifiée.

Quant à la statuaire il existe une notable différence de rapports entre les dimensions des statues des deux ordres, et par conséquent on est en présence de ciseaux différents.

Les têtes des demi-figures de femmes qui, sans la coiffure, paraissent copiées sur un seul modèle, s'éloignent par un certain réalisme des formes des autres travaux vénitiens, et ont par l'ossature allongée et les traits du visage quelques légères ressemblances de physionomie avec le type allemand.

Les mains, si l'on en excepte une grâce forcée dans le mouvement de l'index et du petit doigt, sont modelées par un artiste exercé, et bonne d'ailleurs est la disposition des plis des vêtements qui en certains endroits accusent de nouvelles tendances.

Selvatico et autres ont attribué cet autel avec ses statues à l'école des dalle Masegne.

Cette opinion n'a toutefois d'autres bases évidentes que le genre des détails décoratifs, la disposition générale des figures et dans la Vierge la pose et l'arrangement des plis.

La comparaison de ces demi-figures avec les statues du monument voisin Emiliani ne confirme guère l'assertion de ces écrivains, et dans celles-ci, non encore à l'abri d'un certain maniérisme, l'influence des modes élégantes du nouvel art toscan se manifeste avec une tout autre intelligence de la forme et avec une recherche de la grâce qui n'a pas de rapport avec ce tombeau.

Je retrouve d'ailleurs les physionomies caractéristiques de ces demi-figures dans une bonne Madone avec l'Enfant placée dans le tabernacle au-dessus du mont-de-Piété à Chioggia.

L'influence de la Renaissance et peut-être aussi d'une nouvelle école surgissant à Padoue, se montre encore plus saillante dans les draperies et dans le réalisme (non toujours de bon choix et bien interprété) des extrémités des Saints dans les niches inférieures de cet autel. Qu'on remarque les mains: la dernière phalange du petit doigt, au lieu d'être légèrement tournée vers les autres doigts, marque une ligne raide et est même parfois dirigée vers l'extérieur. Un défaut analogue d'observation de la nature qui est également caractéristique dans la statue citée de S. François sur la grande porte se retrouve

également dans certains index. Le modelage de ces extrémités est sur plusieurs points écrasé et indécis.

La figure de S. Pierre a la partie supérieure du corps proportionnée trop lourdement, et le type du visage quoique adapté au tempérament du personnage est trop vulgaire.

Dans la statue de S. Jean-Baptiste la connaissance du nu se manifeste déjà par la manière de modeler les jambes.

Comme mérite intrinsèque ces statues restent au-dessous des susdites demi-figures de femmes, et à mon avis trahissent une certaine impuissance pour plusieurs de nos maîtres à modifier les premières manières et à s'assimiler le goût délicat caractéristique de la véritable Renaissance. Sous ce rapport et relativement à l'évolution de l'art nouveau, ces Saints ne me semblent pas très éloignés d'une grande partie des statues décoratives qui surmontent la balustrade de la même Église.

Dans les figures, dans les ornements, sur les modénatures et spécialement dans les niches on voit encore les traces de la polychromie primitive.

Voici avec les documents relatifs le fac-similé *(v. fig. 68)* du dessin d'une Chapelle avec autel érigés dans l'ancienne **Cathédrale de Chioggia** ; ce dessin est l'œuvre d'un certain maître Giacomo di Lazzaro, tailleur de pierres, qui travailla encore dans la Scuola de la Charité, dont il était membre, et qui semble le même ou le père du maître qui travailla à Ferrare pour les Este, où le 18 Septembre 1458 on récapitulait son compte en *ducati 340 d'oro de Vin. per lui da lo Ill. N. S. per la reparatione de la fazata del Palazzo del prefato N. S.* ([1]).

Giacomo di Lazzaro mourut à Venise le 23 Avril 1475 et fut inhumé a S. Maria del Carmine ([2]).

1458, 6 Septembre. — *Sia Noto a tuti che vedera el presente scripto chome Maystro Jac.º de làzaro taia piera habitador jn venexia a san Pantalon, E convegnudo et accordato cum miss. pre Nic.º boza canonico di chioza a far e lavorar una Capella de piera viva per la dicta commissaria la qual se debia meter ne la giexia de madona S.ª M.ª de chioza apresso la porta del Sagrado che varda verso mezzodj de la dicta giexia, la qual capella die esser de condicion muodj e messure infrascritte. Et primo in luxe da una colunna a laltra pie septe. Item larga fuora del muro de la dicta porta pie septe computadj do so schalinj. It. alta jn collunne pie zinque e mezo cum el so lido e bassa e quariselo* (piédestal) *da per sj. Item cum i suo pozi per testa tanto quanto buta fuora el quarixelo. Item debia esser la palla quanto e longa la piera de laltar, E ne la dicta palla die esser figure Tre de longeza de pie quatro luna oltra el so nassimento da basso* (soc). *E die esser figure jntriege. Item el zielo de la dicta capella et tute altre suo pertinentie debia esser se-*

([1] [2]) Texte It., p. 53.

*gondo el disegno che a dado el dicto m.º Jac.º ... dechiarando chel dicto m,º Jac.º debia far tutta la capella et quella meter jn lavor cum tuti muodj soprascritti de piere bone bianche schiete a tute suo spexe pericoli e fadige, Salvo chel dicto miss. Pre Nic.º ... debia pagar tutj nolj de barche e bastasi per la condotura et descaregar de tuto el lavor da Venezia perfin ala giexia predicta et similmente debia pagar el murer che murera la capella ... El prefacto m.º Jac.º se remete nel R.mo monsig.r de Chioza et nel dicto miss. pre Nic.º ... ad ognj loro piaquimento ... et costituisse suo fiolo per piezo fino ad jntegra satisfation lavor predicto ...*

*Item le figure die esser san Michiel jn mezo e da ladj San Jeronimo e da lalt.º ladj San Nicholo ...*

Du 6 Septembre susdit au 26 Mars 1462, *maestro Jacomo taiapiera* reçut 105 ducats.

1468, 13 Mars. — Est enregistré le paiement des Procurateurs di Ultra à *maestro Pasqualin murer*. Est encore citée la présence d'un certain *m.º Bartolomeo tagiapiera.*

1468, 1er Juillet. — *Noto fazo chome per M.º lorenzo de andrea taia piera da S. Zane Polo fo stimadj i lavorieri som sta fatj per M.º Jacomo de lazaro taia piera per le do chapele se die far dj la C.ª de ser Piero de ranolfo in chioza j qualj lavorj de piera viva sono in la giexia del veschovado: E pr.ª segondo come dixe M.º Jac.º che vj dovea far 3 figure de mezo rilievo, e da poi fato j patj inscritti, miss. lo vescovo e pre nicolo boza volse le dite figure fosse de tuto relievo intriege come le som le qual 3 figure M.º lorenzo sop.ª dito a stimado chel merita duc.ti 18: Item. ed dito M.º Iacomo dixe aver fato j soto scritj lavorieri de piuj de quelo el doveva far come par per j patj, e prima a fatto schalinj per una faza, do cholone con so pilastrj (?) de soto e basa e desopra el suo capitello tutto a foie in tongeza pie 12, It. de sopra da le cholone el suo volto che som in luxe pie 7 come j altri, Suxo i chantonj de sop.ª del volto 2 pilastrj chon uno champanileto suxo é una choloneta suxo al chanton retorta e le so piane per el tempio j qualj lavorj dixe sono una faza chonpida la qual dixe fo raxo nado de meter al altra chapela a S. Domenego, It. 2 cholanelj con nostea dona e lanzolo j qualj tutj lavorj elavoradj dentro e de fuora, Ed e stadj stimadj duc.ti 60.*

» Du 7 Novembre de la même année au 5 Mars 1469 sont enregistrés les paiements *pour faire mettre en œuvre la chapelle en l'Église de l'Évêché*, et enfin 1493 étaient exécutées en ce lieu diverses réparations aux frais de la même succession (1).

Malheureusement ces travaux furent détruits en même temps que cette vieille Église dans l'incendie de 1623. Église qui fut, elle aussi, rebâtie avec l'abside mise à l'opposé de sa place primitive.

(1) Texte It., p. 53.

## LA MADONE DELL'ORTO.

Parmi les meilleures et les plus complètes Églises de style ogival il faut ranger celle de la Madone dell'Orto autrefois dédiée à S. Christophe et construite, dit-on, vers la moitié du XIVe siècle par fra Tiberio des Tiberi de Parme, de l'ordre des Humiliés.

Toutefois, au dire de certains écrivains, cet édifice bâti sur des fondations peu solides, au bout de quelques années menaçait ruine sur plusieurs points, et un décret du Grand Conseil daté du 11 Novembre 1399 assignait pour cette reconstruction deux cents ducats de la caisse Publique.

Quant aux nouvelles reconstructions, je crois avec d'autres que le plan primitif ne subit pas de grandes modifications et que l'Église ne fut reconstruite qu'en partie en remettant en œuvre à l'intérieur le matériel préexistant. Hypothèse que semblent confirmer tant les détails du style (spécialement des chapiteaux) que le fait de savoir qu'on fut obligé en 1473 de faire exécuter dans l'Eglise d'autres réparations indispensables.

On ne peut en dire autant de la façade *(v. fig. 69)*, dont les formes et les détails appartiennent surtout au XVe siècle; toutefois l'élancement donné au corps du milieu de la façade indique qu'elle fut adaptée à une nef centrale proportionnée par rapport aux nefs latérales avec un luxe de hauteur caractéristique des constructions antérieures au XVe siècle.

En général, la composition des principales lignes et masses de cette façade a de grandes analogies de dérivation avec les Églises de type roman; et c'est ici qu'il faut, à mon avis, répéter la déduction qu'un écrivain a tirée de la comparaison de notre soi-disant *gothique* avec celui du Nord, à savoir que généralement les Italiens « se contentèrent de remanier, en les rendant plus » riches, les façades de leurs églises romanes » (1).

Dans cette façade les fenêtres des ailes paraissent trop resserrées à l'encadrement, mais leurs divisions et les élégantes tresses sont une preuve de plus du bon goût des architectes d'alors. Peut-être cette richesse manque-t-elle d'un pendant analogue dans la grande baie circulaire du milieu; était-elle à l'origine ornée d'un jour quelconque ou d'une rosace ou d'une roue, je n'ai pu le savoir, tandisqu'au contraire une gravure de Lovisa (2) indique qu'elle était entourée d'une bordure peinte.

Le couronnement avec bande et arceaux de la partie supérieure est l'un des meilleurs du genre, et la manière dont y sont alternativement combinés les divers matériaux mérite aussi l'attention.

Sous le sommet (3) dans un rond supporté par deux anges est sculptée

(1 2 3) Text It., p. 54.

en bas-relief une demi-figure de Vierge avec l'Enfant, travail certainement antérieur aux autres sculptures de la façade et qui pourrait aussi être l'œuvre de ce Giovanni de' Santi qui sculpta sur pierre tendre la statue (retouchée depuis) de la Vierge avec l'Enfant qu'on conserve aujourd'hui dans la Chapelle S. Maur de cette Église, et pour laquelle les membres de la Confrérie de S. Christophe lui payèrent, en 1377, 150 ducats, lui accordant en plus le privilège de la sépulture ([1]).

J'ignore si ce sculpteur et Andriolo, son père, prirent part à la première construction de l'Église; mais Gonzati ([2]) nous apprend par contre qu'en 1372 un certain maître Andriolo se chargea des travaux de la Chapelle de S. Félix dans l'Église du Saint à Padoue où travailla également en 1376 un maître Giovanni. Toutefois Andriolo de' Santi était déjà mort en Août 1377 ([3]).

Plusieurs des statues décorant la rangée de niches qui sur la façade de la Madone dell'Orto suivent la pente de la nef de droite, rappellent nettement les vieilles manières de l'école des dalle Masegne, mais sont toutefois inférieures en mérite à celles de l'autre aile, dont quelques-unes trahissent un sculpteur qui doit au moins avoir vu quelque dessin des figures sculptées au commencement du XVe siècle dans le Campanile de Giotto à Florence. La première à gauche a d'ailleurs des analogies avec celles de la base de la grande aiguille de l'Arco Foscari dans le Palais Ducal et spécialement avec une sur la Cour. Quoique modifiées par un progrès dans la forme, elles laissent encore entrevoir les manières dérivant de la susdite école des dalle Masegne dans les statues des pieds-droits ou contreforts, et en particulier dans celles des niches qu'offrent les robustes grands pieds-droits médians qui partagent en trois la façade, lesquelles par la pose, par la forme et le type des têtes et aussi par les divisions des plis ont des analogies avec les Saints de la susdite pala d'autel de la Chapelle des Mascoli.

En général les critiques, suivant le système expéditif accoutumé et commode, ont attribué toutes les statues de cette façade aux Bono.

Et à vrai dire, dès le commencement du XVe siècle on trouve parmi les membres de la Confrérie de S. Christophe le nom de maître Giovanni Bono et plus tard encore celui de son fils Bartolomeo.

Si, du reste, cette indication semble jusqu'à un certain point confirmer l'hypothèse de ces écrivains, par contre, l'analyse et les comparaisons les contredisent, car, je le répète, on y surprend l'action de plusieurs artistes et à part deux ou trois de ces statues, on ne peut constater sur le reste aucun des caractères distinctifs des travaux avérés de ce dernier maître, dont la première œuvre connue (la margelle du puits de la Cà d'Oro exécutée en 1427), quoique d'une importance secondaire, ne trahit pas le moins du monde des

([1] [2] [3]) Text It., p. 54.

manières différentes de celles qu'on remarque sur le Portail de la Carta. Bartolomeo Bono par rapport à son temps et au milieu est un artistes des plus originaux, tout au plus esthétiquement influencé par l'art toscan du commencement du siècle.

Pour donner raison à l'assertion susdite et à cette divergence il faudrait au contraire attribuer plusieurs des susdites statues à Giovanni Bono.

Nous n'avons, du reste, aucun document sérieux qui nous indique une sculpture exécutée uniquement par ce maître, et il ne resterait plus par conséquent qu'à se ranger à l'opinion de Selvatico ([1]) sur l'autel de la Chapelle des Mascoli, à savoir qu'il dut plus que son fils s'en tenir aux vieilles traditions artistiques.

Toutefois en s'égarant ainsi dans le domaine indéterminé des conjectures, on trouverait, seulement dans mon livre, une foule d'autres noms d'artistes qui, au XVe siècle, exécutèrent des statues à Venise et parmi eux assurément un certain nombre procédant de l'école des dalle Masegne.

Il est au contraire beaucoup plus probable que Giovanni Bono prît part comme tailleur de pierres tant à la construction de la façade ( par exemple aux ouvertures) qu'aux travaux intérieurs de l'Église.

Si la grande porte est, relativement aux dimensions, en bons rapports avec la façade, on ne peut en dire autant de l'harmonie du style. On y rencontre cette altération caractéristique de formes qui est une des marques spéciales des œuvres de la véritable période de transition, bigarrure souvent due à l'emploi simultané d'artistes d'écoles différentes, et si esthétiquement elle n'est pas très précieuse, elle est d'ailleurs très intéressante pour l'étude de l'évolution de la Renaissance.

Dans ce portail (Partie I, Pl. 25) à l'emploi purement décoratif d'un mince arc infléchi orné des grands feuillages rampants tant aimés des vénitiens, est opposé l'arc à plein cintre lourdement décoré d'une large bande à cannelures d'origine classique ; et aux légères rampes supportant avec des touffes de feuilles une architrave inutilement soutenue font un contraste sévère les robustes colonnes avec piédestaux et avec chapiteaux déjà romanisant par les abaques concaves avec fleurs, par les volutes angulaires et même par le type du feuillage où l'on sent évidemmeut l'effort pour imiter l'antique.

Le même esprit d'imitation ressort encore des ornements végétaux le long de toute la gorge de l'architrave, tandis que sur les autres points ils ne s'écartent point du type ancien.

A l'inégalité de hauteur des colonnes, corrigée par les différentes dimensions des gorges, on devine que les fûts proviennent de quelque édifice démoli.

([1]) Texte It., p. 54.

Dans le fond du tympan est disposée une grande plaque de porphyre qui est probablement celle que cite le testament de maître Giovanni de' Santi.

Peut-être qu'aux travaux de cette porte prît aussi part un maître tailleur de pierres que je crois lombard, membre de la Confrérie de S. Christophe, dont voici le testament: 1474, 14 Octobre. — . . . *Ego Martinus q. bernardj de donatij lapicida de confinio S. felicis . . . licet infirmo corpore,* (il vivait encore cependant le 5 Avril 1480) . . . *volo meos fidei commissarios videlicet. d. Versichinam honestam matrem meam ser melchiorem de donatis patruum meum, ser Stefanum paresinj socerum meum, pasquinam uxorem meam dilectam et Vivianum fratrem meum, . . . dimitto scolle S. Cristofori in S. M.ª ab orto duc.ˢ unum aurj in qua scola sum . . . volo appacharj uxor mea de eius docthe . . . de ducatis centum septuaginta aurj et ultra . . . duc.ˢ decem aurj . . . Item dimito Iacomine sorori mee duc.ˢ 25 aurj pro suo maritare . . . Item dimito Antonio et Viviano fratribus meis duc.ˢ decem aurj inter eos . . . Residuum vero omnium meorum bonorum . . . dimito Katerine dillecte filie mee . . . (ante state legitima.) : . . uxor mea non est pregnas . . .*

tt. *D. prb. fortunatus de marchia rector scolarum.*

*S. Ieronimus q. danielis incisor* (1).

Sansovino, décrivant cette Église (2), fait savoir que: » Dans la façade » apparaissent 13 (?) figures de marbre, dont la meilleure placée sur la grande » porte au milieu, fut sculptée par Bartolomeo qui fit la porte du Palais ». Cette statue serait l'un des derniers travaux de cet artiste, car la porte sur laquelle elle se trouve semble postérieure à 1469, comme on peut le déduire de la note suivante que j'ai retrouvée dans les Registres de la Confrérie de S. Christophe des Marchands: 1460 — *Accordo tra la Scola de Mercanti e il Monastero di S. Marco dell' Orto per la porta dt d.ª Chiesa* (3).

Dans la statue de S. Christophe le mouvement tant du corps que des vêtements est assez animé et la tête suffisamment expressive. On remarque toutefois dans les genoux un certain défaut de juste interprétation anatomique qui est due au peu d'aptitude des artistes vénitiens de ce temps à traiter le nu chez les adultes.

Les deux figures de la Renaissance aux côtés de la porte ont été exécutées par des ciseaux différents; je parlerai ailleurs de la caractéristique de l'ange de l'Annonciation (4).

(1 2 3 4) Text It., p. 55.

## AUTRES ÉDIFICES SACRÉS.

Non loin de cette Église se trouve la **vecchia Scuola Grande della Misericordia** (1); je ne m'arrête pas à ses constructions ou œuvres antérieures au XVe siècle, (2) parce que ce n'est pas à elles que l'édifice doit sa physionomie.

En 1411 et 1412 les membres de cette Confrérie décidaient de construire une auberge sur une partie de la Place et du cloître de l'Abbaye contiguë de S. Marie de la Miséricorde.

En 1417 ce Prieuré et la confrérie prenait à sa charge la construction en pierre du pont voisin qui fut dans la suite refait en bois (3).

En 1434, le 12 Juin, on obtenait des nobles Moro, qui avaient droit de patronage sur l'Église attenante (où, nous l'avons vu, travaillait en 1425 Bartolomeo Bono), de pouvoir *allonger* la Confrérie de 8 à 10 pas sur la Place ou cimetière, où s'élevait alors à proximité du pont une petite Chapelle dédiée à sainte Christine. Finalement le 6 Août 1441 le Chapitre, remarquant que la façade déjà construite était mal *conditionnée*, ordonnaît de la refaire et de démolir encore la Chapelle que la confrérie reconstruisit depuis dans un autre endroit.

Très probablement en 1451 la nouvelle façade (*v. fig. 70*) était déjà terminée et le 15 Août de la même année on décidait d'employer désormais les offrandes des confrères pour un *penello grande* et pour faire *mettere la fegura della nostra dona* sur la porte des maisons de la *Corte Nova* (4) voisine, *et del soprabondante far tanti quadri* (80 compartiments *nel soffità della Schola*. Pour ce plafond le 22 Juillet 1458 maître Bartolameo, fils de Giovanni Bono, tailleur de pierres, membre lui aussi de la Confrérie, offrit un don en argent (5).

La façade de la Scuola suit le type des Églises, mais par son adaptation à une structure intérieure différente de celles-ci, elle semble, à vrai dire, proportionnée avec peu d'élégance et manque d'ailleurs de relief. Cette façade est encore terminée par l'un de ces couronnements mixtilignes si souvent employés à Venise à l'époque de la décadence du style ogival.

A propos de cet édifice Sansovino (6) écrivait » qu'il est très remar- » quable: parce que la Salle est aussi longue et large que toute autre dans la » ville avec bel et honorable auberge ..... sur le portail la statue de Notre » Dame en marbre, avec bel air, belles mains, et avec draperies très bien » disposées, fut sculptée par Bartolameo qui fit le portail. Il sculpta également les figures qui sont dans le frontispice de la scuola «. C'est-à-dire le bas-relief (Partie 1, Pl. 8, fig. 2), qui, enlevé de cette façade, fut placé dans la susdite

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 55-56.

Église de l'Abbaye d'où, il y a quelques années, il a pris son vol vers des bords plus hospitaliers.

La manière dont sont composées les figures ne surpasse les vieilles représentations du sujet que par l'animation du fond. La figure de la Vierge, traitée avec cette large ampleur caractéristique des œuvres de Bartolomeo Bono est, pour l'époque, remarquable tant par les proportions que pour la forme et la manière dont sont modelées les têtes et les extrémités, ces dernières cependant un peu lourdes.

Dans les confrères agenouillés, il y a quelques têtes assez bien sculptées qui rappellent le bas-relief du même maître sur la porte de la Scuola de S. Marc; mais du reste et les figures et les Saints du fond sont surtout exécutés de manière.

Mais là où apparaît le talent de Bono, c'est au contraire dans la forme et la manière de traiter le nu de l'Enfant Jésus nimbé.

La célèbre statue de Sansovino, qui n'existe plus, était, selon moi, à l'origine placée sur le sommet de l'arc aigu de cette porte dont le tympan renfermait alors le bas-relief. Sur un dessin de Grevembroch on voit au contraire une archivolte à plein cintre (exécuté sans doute en 1612) surmontée d'une statuette et renfermant le bas-relief avec quatre autres statues, elles aussi introuvables maintenant (1).

Outre les deux colonnes dont les chapiteaux rappellent les feuillages agités préférés des Bono, il ne reste plus aujourd'hui de cette porte que le contour ayant sculptés dans l'architrave deux anges étendant un cartouche analoguement à ceux du grand portail si bien décoré de l'**Église de S. Polo**; motif qui, d'après Grevembroch, était encore reproduit sur celui de l'**Église de S. Maria della Carità**.

Dans les fenêtres de la façade de la susdite Scuola, les baies, qui sentent un peu le *gothique*, sont un bon modèle du genre, et si les feuillages de leurs jambages sont analogues aux chapiteaux de la porte, au contraire dans les ornements des lambourdes supportées non plus par des modillons mais par de véritables corbeaux, on retrouve encore le ciseau étranger qui fouilla les parties congénères du palais déjà cité et dit *dei Soranzo* à S. Polo.

Le portique que surmonte la susdite Scuola, sur le bord du quai (où en 1350 fut construite une des rues dites *fondamenta*), ne fut ouvert qu'en l'année 1508.

A l'intérieur on voit encore des constructions et des fragments d'une certaine importance.

Les déprédatious commises dans l'**Église de S. Maria della Carità** lorsqu'elle eut été fermée en 1807 par l'ordre du Gouvernement soi-disant

(1) Texte It., p. 56.

Italien, et les démolitions et les additions faites pour y installer l'Académie des Beaux-Arts ne permettent pas d'étudier à présent celui de nos édifices sacrés qui est peut-être le plus important pour l'Histoire de l'architecture religieuse vénitienne du XVe siècle.

En s'en tenant aux documents que j'ai retrouvés il est facile de conclure qu'on avait entrepris vers 1441 la reconstruction totale de cette Église et non plus en restant dans le limites des premières fondations (1) mais en l'allongeant.

En 1450 il ne restait plus à construire que la Cbapelle majeure et le chœur ou *barco ou pontile*, pour lesquels travaux la confrérie de la Charité, qui avait le patronage de cette Chapelle, dépensa de 1450 à 1466 plus de 1200 ducats; et c'est précisément l'enregistrement de ces paiements qui nous autorise à admettre qu'en 1450 l'architecte de cette Église était Bartolomeo déjà nommé tant de fois.

Nous avons résumée l'histoire de ces constructions dans le document que voici:

1458. — *Qui comincia il memoriale de le Capelle et Altarj de la Giesia de Santa Maria de la Charita et prima e la jntrada e spesa fatta per rifare la gesia videlicet de picolla fare grande come è al presente cum le Capelle et barcho dove e jl choro et organo.*

| | |
|---|---|
| *Speso in li . . . Anni (1441 al 1457) . . . prima per grandirla speso* | *Duc.ti 5211 1/2.* |
| *In la Capella grande cum le due picolle* | *Duc.ti 2488.* |
| *1458 Speso a fare la sacrestia cum il capitulo* | *Duc.ti 278 1/2.* |
| *1462. Fu speso a fare il borcho* (qui avait 4 Chapelles) *cum lj soj altarj a sepolture* | *Duc.ti 790* |
| *Id. Speso per lorgano* | *Duc.ti 112* (2). |

Le 4 novembre 1653 eut lieu la translation du corps de S. Aniane de l'**Église de S. Clément,** où il se trouvait depuis l'année 1288, à la susdite Chapelle majeure de l'Église de la Charité.

La consécration des autels de cette Église se fit le 2 Août 1471.

Quant à sa forme il faut remarquer la disposition des deux petites absides s'avançant un peu moins que celle du chœur, et la grande élévation donnée aux murailles latérales des nefs dont le toit est à deux pentes seulement. A l'origine le couronnement de la façade était, comme celui de l'**Eglise abbatiale de S. Grégoire**, formé de 3 pointes renfermant trois arches qui subsistent encore; sur des contreforts de la même hauteur étaient des édicules et chaque pointe était surmontée d'une statue (3).

On peut encore avoir tant intérieurement qu'extérieurement une idée

(1 2 3) Texte It., p. 56.

de la structure et des détails des trois absides polygonales, et il faut aussi admirer les décorations extérieures en briques et spécialement le couronnement supérieur bien proportionné avec bande et demi-cercles croisés, qui toutefois ne suivent pas le relief ou sortent des contreforts.

Quant au bas-relief représentant le Couronnement de la Vierge flanquée d'Anges jouant de la trompette, qui existait autrefois dans le tympan de la grande porte et qui est aujourd'hui conservé dans la petite sacristie de l'Église della Salute, comme don du sculpteur Fadiga, j'en parlerai ailleurs à propos du célèbre monument des Doges Barbarigo et d'autres œuvres qui ornaient autrefois la susdite Église de la Carità et aujourd'hui en grande partie dispersées ([1]).

Des constructions exécutées au XVe siècle près de là dans la **Scuola Grande della Carità**, par suite des grandes modifications apportées à cet édifice soit quand existait encore cette confrérie, soit de nos jours quand elle a été convertie en Académie et en Pinacothèque, il reste aujourd'hui peu de chose, outre le petit portique dans la première cour sur lequel est une petite salle destinée à l'origine à servir d'auberge à cette Scuola.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce portique c'est la disposition de la travaison et des modillons ou *chiens* de bois supportés par les chapiteaux dont quelques-uns ont tant d'analogie avec ceux de la loggia de la Justice du Palais Ducal *(v. fig. 5 et 6)* qu'on peut attribuer, comme je l'ai déjà fait, même ceux-ci à l'atelier de maître Pantaleone, tailleur de pierres, comme cela ressort du compte suivant des dépenses faites dans les années 1443-44 pour la construction de cette auberge: — *Conto della fabricha de lalhergo nuovo fatto jn M o CCCC o XLIII o*

1443, 11 Juin. — *Cont. prr M.o Iachomo de lazaro taiapiera per fenestre L. LVII.*

*. . . a manovali per zornade XXIIJ i de a bater la fondamenta de le cholone . . . L . XVIII Jo s. XIII.*

Sont enregistrés divers paiements pour bois dont *bordonali XVII de 8 pasa de larexe danpezo*, fournis par certain Almorò Zuccato.

Id. 16 detto. — *Cont. a m.o Jac.o diamixi murer per zornade 5 . . . al palificar ala fondamenta de le cholone e per andar a comprar piere L. XI.*

Id. 15 Août. — *Cont.ti a piater e manovali per portar Ja cholona e 2 pezi de Malmoro chomprade a cha duodo (7) e portar ala botega de m.o pantalon L. III s. X.*

Id. 15 Septembre. — *Per maistro domenego Intajador . . . per parte de retortollj per lalbergo L. XI s. VIII.*

Pour ce travail il reçut encore après d'autres paiements.

Id. 13 Octobre — ... *per m.o Jachomo tajapiera per un ljo rosso LXXXX . XIIII.*

*. . . a maistro donado lavoro lastolljne L. II s. XVIII.*

([1]) Texte It., p. 56.

*a M.* **Cristofallo Da Milan murer** (¹) *per lavorar lalbergo de muro* sont enregistrés plusieurs paiements.

1443, 27 Octobre. *a M.o marcho tajapiera per zorni Jo L. 1 s. VIII.*

Id. 14 novembre. — *a bastaxi tiro suxo la travadura del chollmo de lalbergo* L. 111.

*M.o Zuane de sta matj die dar per maistro Jachomo de lazaro* L. XVIII j s. VII,

Id. 24 novembre. — *per ser pantallon tajapiera per pollir 4 chollone de malmoro e far 3 pie delle chollone e J.o archo chon 2 mescolle che e dal ladi di frari e Ja mexolla che e sul chanton della giexia e 2 lidi chon le suo zenzie e tollelle in tutto dacordo duc.ti 67 a maistro cristofallo murer* (de milan) *per far una torta* (régal identique à celui qu'on offre encore aujourd'hui aux ouviers quand les murailles sont achevées et avant de poser la couverture). L. II s. XVII.

*a ser Zuane pentor per pentura de 317 chantinelle duc.ti 10.*

Id. (m. v.) 12 Janvier — *a ser bortolamjo testa per far impegolar i bordonallj dell' albergo* L. II s. XVII.

Id. 25 Janvier. — *Per ser Jachomo de lazaro per 2 fenetre zanchade guarda sulla Corte duc.ti 40.*

*Per lo dito per la piera det ljdo rosso.* L. XIII s. V.

*Per lo dito per pie 38 de gorne jntajade fo messe de sora del nostro albergo a 1.30 el pe* L. XXXVIII.

*Per lo dito per fiube 8 da travadura* L. VIII.

*Per lo dito per 4 basse soto le fenestre grande de sora la corte* L. XXVIII.

Id. detto — *Cont.... per 3 sengnj grandi e 1 milljeximo de rame zallo da meter suxo i bodonalli dell albergo* L. XI s. VIII.

Viennent ensuite beaucoup d'autres dépenses pour les menuisiers, forgerons, matériaux et main d'œuvre (²).

**L'Église** (³) et **la Scuola grande de S. Jean l'Evangéliste**. Je ne crois pas utile d'entretenir ici le lecteur de la première Église fondée en 790 et des constructions commencées ou exécutées pour cette Confrérie soit en 1307 (lorsqu'elle fut transférée de l'Église de S. Apollinaire à S. Jean l'Evangéliste) soit dans le cours de ce siècle et au commencement du suivant. Je rappellerai au contraire que, le 22 Octobre 1441, les Confrères réunis en Chapitre, étant donné les travaux qu'entreprenaient les autres scuole, décidèrent à l'unanimité de *fabrichar una chapela in la giexia de messier San Zuane vangelista dove xe al prexento laltar dela nostra schuola fazandola far longa et alta e adornada chompida mente.*

Relativement aux maîtres qui exécutèrent ce travail, voici ce que nous lisons: 1441, 6 novembre. — *Io Steffano di pavarj murer Ricevi contadi da misser*

(¹ ² ³) Texte It., p. 56 et 57.

*Zuane di brutj guardian de la scuola . . . duc.*[ti] *zinquanta per parte de la chapella ge diebbo far e mi piero fio del dito m° Steffano scrissi de sua voluntade* (1).

1442, 25 Mars. — *R. Jo Steffano de pavarj da miser . . . guardian e compagnj duc.*[ti] *25 cho sono per resto di duc.*[ti] *190 che doveva aver per fatura de la chapela e duc.*[ti] *15 che sono per lavori fati de piu che sono in Sala . . .*

1442, 6 Mai. — . . . *rezevj mi pantalon taia piera da ser Antonjo duodo e chompagnj per parte duc.*[ti] *30.*

Peu après ces travaux on en projetait et exécutait d'autres, comme on le voit par ce qui suit: 1443, 12 novembre. — . . . *Conzosiache . . . . habia deliberado el Venerabile homo ser francesco di Argogiosi guardian grando . . . e suo compagnj fabrichar e lavorar el coverto della dita chiesia . . . alzar el muro della . . . porta (maestra) . . . far un ochio . . . construer una capela da nuovo dentro del campaniel . . . far spaciosa la chiesa del canto nostro et ove e lorgano far el cantico, e lorgano metter apreso el cantico ala via de la capela grande. . . .*, pour cela on demande le consentement du Prieur Marc Badoer qui l'accorde et le Conseil des Dix en ratifie les conditions.

1447, 19 Mars. — On enregistre un reçu de *ser Trevisan per legname e altre spese per lo spodal nuovo* (2).

Comme on le voit par l'une des inscriptions placées sur la muraille extérieure de la scuola, la construction de l'*albergo fatto tutto di nuovo* était terminée en 1453 aux frais des Confrères. Ce qui concerne la partie de l'édifice plus resserrée et le long de la cour actuelle. L'époque de ce travail est d'ailleurs visible aux fenêtres à arcs infléchis rehaussés (sur le type de ceux du palazzino Contarini Fasan), ornés dans les gorges de végétaux avec lobes plutôt longs. Dans les soutiens des jambages le feuillage trahit légèrement le goût de la Renaissance.

Intérieurement, excepté la grande salle contiguë du rez-de-chaussée (1349) divisée en trois par deux rangées de colonnes qui dut subir un remaniement en 1389 et durant la construction de l'auberge, tout fut modifié depuis.

Le 21 Décembre 1458, la Scuola devait *dar a messer Marco Badoer Pior L. 60 in 100 per fabricar el portego della Chiesa* (3) et le 11 Mars suivant on enregistrait les déclarations suivantes: *rezivi mi domenecho muxa da misser lo vardian et chompagni per una proferta me fexe per miser marcho badoer prior. . . . per far el portogo sora le arche mj domenecho muxa scosi per nome de Missier marin Valier duc.*[ti] 31, s. 34, et le 6 Juillet de la même année il recevait le reste (4).

En 1464 on décidait de reconstruire (?) l'Église de S. Jean l'Évangéliste (5) et le 7 mars 1475 on enregistrait le paiement pour pierres cuites, chaux, charpentes, ferrures et main d'œuvre pour *fabricha o riparazion dj la giexia per far el voltto al tetto e converzar de la banda di Sora del laltar di taiapiera* (6)

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 57.

A propos des maîtres qui travaillèrent pour cette Scuola je rappellerai enfin que le 24 Mars 1465 *Vettor faxan taia piera* reçut *per 3 arche duc. 9* $^3/_4$ (1).

De cette vieille Église subsistent encore, mais en grande partie masqués par les constructions postérieures, les restes du susdit portique devant la façade, mais de formes beaucoup plus modestes que celui du tableau de Lazzaro Sebastiani, qu'on voit aujourd'hui dans la Salle VIII (n. 24) de la Galerie Royale de Venise.

Appartiennent aussi aux susdites constructions du XVe siècle l'abside, le presbyterium avec le grand arc, très remaniés toutefois, et quelques autres fragments.

D'après Sansovino, l'**Église de S. Etienne premier martyr** aurait été terminée en 1325. Cette date acceptée sans contrôle par d'autres écrivains ne peut d'ailleurs s'appliquer qu'à l'Église primitive élevée par les Ermites et pour laquelle le gouvernement, au commencement du XIVe siècle, donna souvent des secours en argent (2).

Dans l'Église actuelle il n'y a plus rien de saillant qui remonte à cette époque (même pas les chapiteaux de la nef), et à mon avis bien des parties, comme par exemple: les absides, la façade principale avec l'entrée et les autres ouvertures, le côté avec ses couronnements en briques, de bon effet, et certains ornements intérieurs et extérieurs, appartiennent certainement à la première moitié du XVe siècle.

Selon toute probabilité cette Église fut reconstruite et agrandie, conformément au plan primitif uniquement pour la disposition des supports intérieurs et pour la structure des nefs, afin d'approfiter ainsi en partie les anciennes fondations; et « c'est sans doute en cette circonstance que furent réalisées les dispositions du document (a. 1407) de la note 9, pag. 46.

En 1430 on agrandissait encore le Couvent (3).

On admire dans cette Église la forme de la voûte de la nef centrale, toute en bois, constituée en section par un arc trilobé soutenu par deux hardis segments qui certainement sous leurs revêtements cachent d'intéressants détails de construction (4). Ce plafond dut être fait sur le modèle de celui de l'Église des mêmes Ermites à Padoue.

Ce qui mérite encore d'être étudié, « est le plafond de l'**Église de S. Giacomo dall'Orio,** moins grandiose mais très caractéristique surtout pour la manière de combiner la croisière.

Cette Église semble encore avoir été agrandie en 1430 (5).

C'est ce même type de voûtes en bois, mais plus simple, qu'on retrouve à **S. Caterina**.

Je crois que la vieille Église de S. Étienne avait aussi un chœur ou *septo* (6),

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 57 et 58.

dont j'ignore d'ailleurs la forme et le matériel de construction. Je dis matériel, parce qu'on n'employait pas toujours la pierre ou le marbre, mais parfois aussi le bois, comme on le voit sur un tableau, attribué peut-être à tort à Vittore Carpaccio (n.° 5) dans la loggia Palladiana de la Galerie Royale, tableau qui représente une procession dans l'intérieur d'une Église qui est vraisemblablement celle de S. Antonio a Castello (démolie en 1807 avec d'autres édifices importants pour créer des jardins publics) et dont provient ce tableau. Voir encore un exemple de chœur en bois dans le doc. n. 17 de la Miscellanea.

Je parlerai ailleurs du chœur en marbre de S. Étienne auquel travailla, dit-on, Vittore Gambello; il me suffit de dire ici qu'à l'origine il traversait la nef centrale, s'appuyant de chaque côté à la seconde colonne à partir de la Chapelle majeure.

Entre les parties les plus dignes d'attention dans cette Église, je signalerai: les fenêtres du Presbyterium à double baie, à mi-hauteur desquelles se répétent en sens inverse les arcs supérieurs donnant lieu à un entrelacement moins rigide et d'un meilleur effet que certaines traverses rectilignes.

Dans les fenêtres de la façade nous retrouvons les motifs des entrelacements à jours des ouvertures supérieures des absides des l'Église S. Marie des Frari, mais toutefois allégés des bandes centrales à cercles ajourés.

De plus les contours, en terres cuites et briques ornées, des fenêtres [3] rappellent le goût du temps où furent exécutés les congénères du côté de la susdite Église des Frari *(v. fig. 71 et 72)*.

Dans la partie inférieure sur les côtés du corps central (plus saillant) de la même façade, on remarque des bandes verticales de modénatures dont le rôle inutile donne l'idée d'une chose incomplète.

Mais ce qui y attire surtout le regard c'est la riche décoration architectonique de la porte principale (v. P. I, pl. 8, fig. 1) peut-être divisée par la corniche qui court le long du milieu de la façade en deux parties un peu détachées.

On admire dans le contour de son ouverture rectangulaire le groupement des membrures, la variété et gradation étudiée des profils *(v. fig. 73)*, la forme de la grande rampe angulairement très bien pliée et conjointe, les feuillages de la gorge marginale et la bande en brocatelle comprise entre ces deux dernières membrures et ornée d'une tige infléchie à feuillages qui, étant donné la difficulté de la matière, sont exécutés avec assez d'habileté. Cet ornement se distingue des congénères décorations vénitiennes dans lesquelles on recherchait souvent encore le type byzantin; ici, sinon par le fini de la sculpture, du moins par le mouvement et la forme des masses on touche déjà à la Renaissance et avec un goût peu éloigné des ornements des parastes du chœur

([1 2 3]) Texte It., p. 58.

en marbre des Frari; mais surtout, même par la disposition et la forme des modénatures qui renferment cet ornement, il offre des ressemblances avec le contour d'une porte, place S. Mathieu à Gênes, au-dessus de laquelle est le bas-relief de S. Géorges exécuté peu après la moitié du XV[e] siècle par Leonardo Riccomano de Pietrasanta.

Dans la porte de S. Stefano excellent est l'effet produit par les arceaux à l'intérieur de l'arc aigu (décoration style (*gothique*), lesquel devaient encore mieux ressortir quand le tympan était ouvert. Il faut encore admirer le mouvement et la forme des grands feuillages qui surmontent cet arc, s'élançant de manière à renfermer une gracieuse petite figure d'ange qui a quelque analogie de manière avec certaines sculptures de la partie supérieure des façades de Saint-Marc à Venise; avec lesquelles elle a aussi de commun le type de l'ornement replié qui la termine en bas.

La demi-figure de Père Éternel bénissant qui couronne la pointe, peut être regardée comme l'une des meilleures du genre à Venise.

Non loin de cette Église était celle de **S. Michel Archange**, qui a été démolie en 1837.

Le campanile s'étant incliné par défaut des fondations et sous l'action d'un tremblement de terre, on songea en 1455 à le redresser et on en chargea le bolonais Bartolomeo Ridolfo Fioravanti surnommé Aristotile ([1]), qui manqua cette fois à sa réputation, car le lendemain du jour où il achevait son travail, la tour s'écroula, ensevelissant sous les ruines une partie de l'Eglise et plusieurs pièces du couvent contigu de S. Etienne. L'année suivante le campanile fut reconstruit sous la direction de Marco de Furi, suivant une inscription citée par Cicogna ([2]).

Les fondations de ce campanile et de celui de S. Agnès ont fourni à l'ingénieur Casoni la matière d'une étude circonstanciée publiée par le même Cicogna.

Je n'ai retrouvé aucune trace des autres travaux exécutés là par Fioravanti Aristotile et il semble qu'après cette aventure il quitta Venise pour n'y plus revenir.

Puisque je parle des campaniles je ne puis faire autrement que de dire un mot de quelques-unes de ces constructions exécutées ou achevées au XV[e] siècle ([3]); ainsi je citerai la tour des cloches de S. Jean de Rialto terminée en 1410, remarquable par sa solide structure, par les amples arches de la chambre des cloches et pour les décorations en briques. L'incendie de 1514 détruisit avec la coupole l'horloge avec son mécanisme et les figures assemblées vers 1400 par Gaspare Ubaldini mécanicien ombrien.

Nous retrouvons du reste, ou à peu près, la forme de ce campanile dans

([1] [2] [3]) Texte It., p. 59.

celui de S. Luca, achevé après 1462 ([1]), auquel on ajouta en plus un gracieux octogone terminé à l'origine par une pyramide. Peut-être la corniche qui couronne la partie quadrangulaire était-elle destinée à recevoir des parapets.

Celui de S. Fosca reconstruit après le désastre du 10 Août 1410, se fait remarquer tant par les édicules angulaires que par la coupoline, refaite depuis peu, laquelle rappelle la manière de terminer ces édifices qui commençait alors à être en vogue préférablement à ceux construits sous forme de cone en maçonnerie décorée à l'extérieur de têtes arrondies en briques travaillées exprès sur la forme des briques dites *pozzali* et mises en œuvre souvent en suivant la figure d'une spirale. L'un des campaniles les plus pittoresques du genre est celui de S. Barnaba.

Disons encore qu'après l'incendie du 21 Juin 1496, qui détruisit une foule de boutiques de fripiers autour du campanile de S. Marc, les Procurateurs de cette Eglise firent de suite *refar la dita strazaria he banchi chomo li stava. Et al mezo dove che iera li banchi, si fexe far una lozia chome la xe al prèsente* (1443) *di volti per chaxon che li zintil hameni se debia redur la per soa recreazion. . .* ([2]). Cette loggia dut être construite à la place d'une plus ancienne, laquelle, d'après Magno, existait déjà au temps du Doge Giacomo Contarini (1275-80). Mais le plus intéressant des campaniles de l'époque de transition est celui de **S. Michele à Murano** *(v. fig. 74)*, commencé en 1456 et terminé vers 1460 ([3]).

Quoique ce ne soit pas un motif nouveau, il est certain qu'ici le parapet a été proportionnellement bien appliqué sur la chambre qui jusqu'à un certain point sert à en alléger l'aspect et à préparer la transition à l'élégant octogone (appelé par quelques-uns *fanale*) supportant la coupoline rehaussée qui termine cette belle tour.

C'est peut-être encore ici mieux qu'ailleurs que se manifeste le goût pour les briques travaillées et les terres cuites, tant dans les bandes et les arceaux de la canne que dans le couronnement de la partie octogonale formé par des arceaux tribolés et par une bande dont les détails rappellent celle qui est à l'extérieur de la Chapelle du nom de Dieu aux Ss. Jean-et-Paul.

Ce campanile dut aussi servir de modèle à plusieurs autres édifices congénères, et effectivement en 1473 les religieuses de **Sainte Claire de Murano**, commandant au proto maestro *Martin de Crapina murer* la construction de leur grande Église *(fig. 75)*, lui demandaient aussi d'élever un *Champaniel simel a quelo de San Michiel de Murano* ([4]).

L'artiste qui va visiter l'Eglise de S. Michel de Murano, ne doit pas oublier de voir le cloître contigu parce qu'il peut y remarquer quelque chose d'important *(fig. 76)*.

Relativement au style encore en usage à l'époque (1448-1466) où fut

([1 2 3 4]) Texte It., p. 59.

construit ce cloître (de plan irrégulier) et étant donné le peu d'élévation du portique, le problème de construction ne pouvait être mieux résolu qu'en employant, comme on le fit, l'arc à plein cintre et en abandonnant le vieux système des poutres continues disposées sur des modillons doubles de bois reposant sur des supports.

Certains fûts des plus grosses colonnes, celles des angles provenant sans doute de quelque vieille construction, sont en deux morceaux séparés par un disque avec ornement tout autour formant le soi-disant *groupe* ou nœud.

La décoration des chapiteaux est assez variée; il y manque pourtant çà et là le goût animé des ornements vénitiens, et tous ne sont pas, ce semble, de la même époque.

Plusieurs de ces chapiteaux rappellent les manières semi-vénitiennes de certains décorateurs lombards qui vers la moitié du XVe siècle travaillaient dans différentes villes de la Vénétie. Et le type et le genre d'exécution des feuillages se rapproche assez de ceux que sculptaient, de 1462 à 1475, les frères Giorgio et Lorenzo de Come, dans le cloître et **Église de S. Stefano** à Bellune [1].

Dans le cloître de S. Michel de Murano, remarquons encore le système de la couverture avec l'appui donné le long des murailles aux pointes (*v. fig. 94*), et avec la disposition des poutres diagonales dans les angles, soutenues par de petites consoles de pierre à feuillages. Les boiseries principales sont sculptées.

Grevembroch a fait en 1754 de la porte qui mène à ce cloître (*v. fig. 77*) un dessein sous lequel on lit: *Supponiamo che questi siano gli ornamenri erano della Porta del Tempio, indi trasportati sopra quella del chiostro di San Michele appresso Murano, scolpiti da Ambrogio da Urbino.* Supposition qui a l'air de vouloir corriger l'assertion dè Sansovino qui dans sa *Venetia* ne s'est point souvenu de ce travail, disant au contraire que les « ornements et les feuillages de la porte de l'Église furent exécutés par Ambrogio da Urbino » [2].

Cet Ambrogio qui s'identifierait ainsi avec le maître auquel on attribue une grande partie des décorations du Palais Ducal d'Urbin, ne peut en aucune façon être l'auteur de la plus ancienne porte de S. Michel. Je dois cependant faire savoir au lecteur (comme résultat de mes analyses comparatives) que la part de ce maître dans les travaux de ce palais est assez restreinte, car beaucoup de ce qui porte son nom est dû au contraire à d'autres maîtres lombards qui dans la suite fixèrent leur demeure à Venise et spécialement à ceux qui y travaillèrent dans l'Oratoire de S. Marie des Miracles, dans le Palais Ducal, dans la vieille Église de S. Roch, etc., comme je le montrerai au second volume, où l'on verra encore que plusieurs des tailleurs de pierres qui travaillèrent

[1, 2] Texte It., p. 59.

beaucoup à S. Michel de Murano durent aussi prendre part aux travaux de la Basilique de Lorette.

Ambrogio, dit da Urbino, était, ce semble originaire de Milan ou Lombard et suivant l'opinion (fausse à mon avis) de certains écrivains, il serait le même qui en 1475 en collaboration avec le célèbre Antonio Rossellino sculptait le tombeau de l'Évêque Lorenzo Roverella à S. Georges suburbicaire de Ferrare où il fit encore d'autres travaux. Cet Ambrogio appartenait vraisemblablement à la famille des Brignoni ou Bregno.

Quoiqu'il faille la classer parmi les travaux décoratifs d'une importance secondaire, la figure si bien proportionnée de S. Michel sur la porte du susdit cloître n'a en dehors du costume que des analogies douteuses avec S. Georges sur l'arc de ce monument et manque tout à fait de toute correspondance et analogie de forme et de style même avec la figure de l'Evêque et avec les statuettes plutôt grossières dans les niches supérieures à celles-ci.

La statue de S. Michel a au contraire des affinités suffisantes avec les figures militaires du monument érigé au Doge Foscari à Venise et les congénères sur l'arc du même nom au Palais Ducal, de sorte qu'on peut l'assigner à l'école non vénitienne où se forma le sculpteur de celles-ci.

Toutefois, à un certain côté fruste de l'exécution, on peut supposer que cette figure décorative est un peu antérieure à ces travaux; et si je ne partage pas l'opinion de Grevembroch relativement au nom de l'artiste, je suis au contraire d'accord avec lui pour l'emplacement auquel elle était destinée tout d'abord.

## LA VIEILLE BASILIQUE DE S. ZACHARIE.

Cattaneo, dans ses *Recherches historico-critiques sur l'architecture en Italie depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'an mil environ* (1), rappelant que Sansovino dans sa *Venetia* raconte que le Doge Giustiniano Partecipazio à son retour de Constantinople, construisit ou restaura l'église de S. Zacharie et le monastère attenant, suivant le désir de l'empereur Léon V (813-820), « *lequel lui envoya non seulement de l'argent mais encore des hommes et maîtres habiles en Architecture, afin qu'on élevât une belle église et qu'elle fût bientôt faite. Par reconnaissance pour Léon, le Doge fit sculpter sur les chapiteaux des colonnes l'aigle Impériale, comme on le voit encore dans la vieille église* », a écrit: « Malheureusement de cette église, » qui serait pour nous un si précieux modèle de l'architecture grecque au IX<sup>e</sup> » siècle, pas une pierre n'est parvenue jusqu'à nous. J'ai fouillé dans tous les » coins les plus reculés des églises actuelles, ancienne et moderne, *qui n'ont*

(1) Texte It., p. 60.

» *pas changé de face* depuis le temps où *écrivait Sansovino*, mais je n'ai pu re-
» trouver les chapiteaux dont il parle. La plupart ont cru voir un reste de
» cette première reconstruction dans la crypte encore actuellement existante
» sous le presbyterium de la vieille église, s'appuyant sur le fait qu'elle existait
» en 1105, puisque, d'après le récit de Sabellico, à l'occasion du terrible in-
» cendie de cette même année, cent religieuses qui s'y étaient réfugiées périrent
» étouffées...... Il peut très bien se faire que la crypte actuelle soit encore
» celle où périrent les pauvres religieuses, sans toutefois remonter au temps
» de Giustiniano....

» L'art italo-byzantin du IX^e siècle et de la première moitié du X^e n'est
» plus aujourd'hui représenté à Venise par aucune construction, car la seule,
» qu'il me reste à signaler, offrant dans les détails plutôt le faire byzantin
» que l'italien, ne peut justifier l'intervention de l'art indigène. Telle est la
» crypte de l'église de Saint-Zacharie. Dans les Annales de Mondo di Stefano
» Magno on lit de Pietro Tribuno (888-912): » *Les Annales disent que ce doge avait fait faire à San Zacharia un monument à la manière de celui de Notre Seigneur auquel on accédait par un escalier à deux bras, et qu'au temps « de l'abbesse
» Hélène Donado en 1460, voulant défaire l'église, il le fit enlever de place et le mit
» sous le portique jusqu'à ce que fût faite la nouvelle église et qu'alors il le plaça
» sous le maître-autel.* Par ce monument ou tombeau fait à la manière de celui
» du Sauveur on ne peut entendre ici que la crypte, à laquelle on descendait
» précisément par deux escaliers, dont l'un subsiste encore dans la petite cha-
» pelle de l'ancienne église, pendant qu'il ne reste que la trace de l'autre. Le
» naïf chroniqueur a ensuite confondu la crypte avec le sarcophage qui devait
» renfermer le corps de Saint Zacharie, comme il nous le montre en disant
» qu'il fut placé sous le maître-autel de la nouvelle église. Cette crypte est
» un petit souterrain qui correspondait au fond de la nef centrale, c'est-à-dire
» au presbyterium de la vieille basilique; divisé en trois petites nefs par deux
» rangées de colonnettes octogonales (?) supportant des voûtes d'arête. Comme
» l'ensemble, les détails, c'est-à-dire les chapiteaux, imitent ceux de l'ancienne
» crypte de Saint-Marc, ayant forme de panier, et cimaises ornées de den-
» telles....

» A la reconstruction du XII^e siècle doit au contraire appartenir une
» petite portion de pavé en mosaïque sectile existant dans la petite chapelle
» de la vieille église, et de même le pittoresque campanile, à l'exception de la
» corniche de couronnement qui peut être du XIV^e siècle.

» La seule chose qui dans la vieille église actuelle de S. Zacharie puisse
» rappeler l'ancienne, c'est, à mon avis, le plan dans le périmètre de ses mu-
» railles. Qu'il ait été respecté (?) dans les reconstructions postérieures, on peut,
» ce me semble, le conclure des proportions parfaitement basilicales; mais

» surtout de ce qu'on y voit une abside unique et les nefs latérales terminées » par une muraille rectiligne, bien que cette forme, commune à toutes les plus » anciennes basiliques, ne fût pas goûtée au XIV[e] siècle, quand fut construite » la vieille église actuelle, et qu'on préférât au contraire faire étalage d'élé- » gantes et nombreuses absides ogivales. L'abside elle-même, telle qu'elle » apparaît dans sa partie la plus ancienne correspondant à la crypte, semi- » circulaire à l'intérieur et polygonale au dehors, comme dans les églises by- » zantines du V[e] et du VI[e] siècle, trahit un artiste grec.

» D'où il résulterait que le Saint-Zacharie de Partecipazio était une église » non très vaste, mais de dimensions plutôt restreintes, qu'elle devait être di- » visée en trois nefs par deux rangées de colonnes, et précédée, suivant l'usage » du temps, d'un portique. A celui-ci et à celles-là peuvent (?) avoir appartenu » les beaux fûts en marbre grec des vingt-deux colonnes, dont plusieurs frag- » mentaires, qui supportent par groupes la très élégante abside de la nou- » velle église.

» Si telle est la forme de Saint-Zacharie bâti par des ouvriers byzantins, » devra-t-on y retrouver le type des églises grecques d'alors ? non certaine- » ment, etc. »

Cattaneo fait ensuite remarquer l'erreur de Sansovino « quand il donne » l'année 827 comme date de la fondation de Saint-Zacharie, puisqu'elle dut » naturellement précéder la mort de l'empereur (Léon V l'Arménien), qui eut » lieu en 820. Il peut se faire au contraire qu'en 827, l'église ait été terminée » et consacrée. Giustiniano doit avoir par conséquent fondé le monastère du » vivant de son père Agnello et pendant qu'il tenait avec lui les rênes du » gouvernement. »

Dans un *Memoriale* (¹) de ces religieuses on lit: *Soit noté pour mémoire que dans notre chapelle* (celle de saint Tarasius) *qui fut la première église bâtie ou plutôt refaite après san Magno se trouvent trois dépôts ou tombes où l'on avait coutume de déposer les corps de nos Saints dont la translation eut lieu l'an du Seigneur 1595 et il y a encore dans ces tombes de ces Saintes cendres et quelques ossements dans les coffres qui y sont et dans* CELUI DU MILIEU (*c'est-à-dire sous le maître-autel*) OÙ ÉTAIT LE CORPS DE SAINT ZACHARIE EST L'ATTESTATION DE GIUSTINIANO DOGE DE VENISE SUR PARCHEMIN *par laquelle on voit que le commencement de la construction de notre église est antérieur à Angelo (?) Partecipacio son père ; puis lui et son fils Giustiniano, son successeur, acheva . . . .*

*. . . . Après Angelo resta dans le dogat Giustiniano fils d'Angelo lequel fit bâtir l'église de Saint-Marc et en posa la première pierre et refit encore l'église de Saint-Zacharie comme on peut le voir en beaucoup d'endroits . . . .*

Cattaneo cite, il est vrai, les *Annali* de Stefano Magno relativement à la

(¹) Texte It., p. 60.

crypte de S. Zacharie bâtie par le Doge Pietro Tribuno, mais il glisse absolument sur les grands travaux exécutés dans cette Église et dans le monastère durant le dogat d'Orso Partecipazio.

Après le second des incendies survenus en 1105, qui détruisit Venise en grande partie, l'Église de S. Zacharie fut reconstruite en entier. On ne saurait dire exactement combien de temps dura cette reconstruction; toutefois la date de 1176 gravée sur les urnes (les *dépôts* ci-dessus) des deux autels latéraux de la vieille Chapelle majeure peut vraisemblablement avoir trait à la fin de la reconstruction de cette Église, laquelle par conséquent dut être construite suivant les types du XII[e] siècle et très probablement fut encore allongée.

Je ne crois pas me tromper beaucoup en supposant que cette Église fut ordonnée suivant les formes, en partie du moins, que j'ai signalées sur la Pl. 31 (1[re] Partie), c'est-à-dire avec trois nefs divisées par deux rangées de colonnes dont les chapiteaux (vraisemblablement ornés dans les angles des aigles citées par Sansovino et semblables sans doute à celles que fit sculpter Partecipazio) pouvaient encore en 1595 être vus à leur place. Sur ces chapiteaux devaient probablement retomber des arcs à pied de mouton rehaussé qui caractérisent l'architecture vénitienne de ce siècle et du suivant. Jusqu'à l'arc du Presbyterium, tant sur la nef du milieu que sur les nefs latérales beaucoup plus basses, s'étendaient sans doute encore des plafonds en bois à superpositions intérieurement découvertes, et à l'extérieur le long de la façade s'allongeait un porche bas qui servait encore de cimetière privilégié.

Cattaneo, en avançant que la *vieille église actuelle* fut construite au XIV[e] siècle, supposait-il que la Chapelle majeure et les restes des voûtes d'arête de la nef centrale (sans parler de celles qui leur sont postérieures) étaient un produit de l'art de cette époque?

Il est vrai que ses recherches historico-critiques n'avaient pour objet que l'architecture italienne du VI[e] siècle à l'an mil environ; mais s'occupant d'un monument si intéressant et donnant une date nouvelle pour une reconstruction, qui d'après lui faisait disparaître toute trace de ce qu'il recherchait, il devait appuyer son dire d'un document quelconque, ne fût-ce que sous forme de note.

Son plus grand tort a été de croire que la vieille église n'avait pas changé de forme depuis le temps où Sansovino écrivait, car celui-ci publia sa *Venetia* en 1581, et sur la grande porte de la Chapelle aujourd'hui dédiée à Saint Athanase (*fig. 78*) et même sur le côté d'un bras du vieux chœur en bois existant dans celle-ci, se trouve reproduite la date 1595. D'autres ont déjà fait cette remarque.

Si Cattaneo en avait tenu compte, il aurait encore feuilleté la seconde édition de la *Venetia* avec les additions de Stringa (édit. de 1604), où à propos de la translation des restes ci-dessus de Saints dans la nouvelle église, il est

écrit: » Les susdits corps reposaient depuis six ans environ dans un endroit » disposé en forme d'Oratoire, situé à gauche (?) du maître-autel; et l'on y » accédait par une porte qui donnait dans l'église: actuellement cette porte est » murée, et le dit lieu sert en partie de chœur pour les Religieuses, lequel a été » par celles-ci bâti en 1595 de très belle et riche manière, et s'étend presque » d'un bout de l'église à l'autre, ayant en haut presque à demi-mot de grandes » fenêtres grillées, avec leurs jalousies, et stores, qui permettent aux religieuses » de n'être pas vues de ceux qui sont dans l'église. Il y a encore en bas un » autre endroit très beau, ou celles-ci, les jours de fête, ou de prise d'habit » ou de profession, se tiennent pour chanter l'office; autour de ce lieu sont » deux rangées de sièges en noyer très bien travaillés, qui forment un chœur » magnifique et bien compris: et là encore se trouvent des fenêtres grillées, » qui sont fermées par des dossiers bien travaillés de noyer avec leurs sièges, » dont tout le pourtour de l'Église est orné, lesquels s'enlèvent à l'occasion » des prises d'habit, ou professions, comme il a été dit ci-dessus . . . »

Cattaneo, qui a souvent et à bon droit corrigé Selvatico et le blame d'avoir *décrit et étudié les monuments non pas sur place, mais dans son cabinet*, aurait dû examiner de plus près cette abside et alors, j'en suis sûr, il n'aurait pas écrit qu'elle est intérieurement semi-circulaire, quand elle est au contraire en parfaite correspondance polygonale avec l'extérieur.

Il a commis, dans la description de la crypte baptismale, une autre petite erreur, dont il n'y a pas, du reste, a tenir compte.

Mais qu'on travaillât à S. Zacharie encore au XIV[e] siècle, nous en avons la preuve dans un document inédit en date du 12 Janvier 1319, concernant un *marché* fait avec maître Giovanni *Zavagnin de Altin per unum cargum triginta sex pedum lapidum opus montagne de monte genestoso*, pour l'église de S. Zacharie avec l'obligation de charger encore sur le bois avec lesquels devait se faire ce transport *una porta sive palestratam novem pedum bona et solida* . . . . (1).

C'est l'unique document qu'il m'a été possible de découvrir relativement aux travaux du XIV[e] siècle et à mon avis ce *marché* ne concerne qu'un complétement de la façade, ou même des restaurations, peut-être du monastère.

Et il ne me semble que pas le porche pût alors être réduit ou diminué de moitié par l'allongement de la seule nef centrale, car l'emplacement de ce porche rapportait beaucoup et devait devenir de plus en plus insuffisant aux continuelles demandes de sépultures, tandis que alors le prolongement d'une seule nef (tout en faisant abstraction de ce qu'il y a d'anormal dans une telle forme d'église) ne pouvait guère profiter au culte public (2).

Il est probable au contraire que ce fut seulement après la reconstruction

(1 2) Texte It., p. 62.

du Presbyterium qu'on imagina cette adjonction, laquelle fut exécutée pendant les grands remaniements et restaurations de presque toute la vieille église commencée en 1458, c'est-à-dire quand par la construction de la nouvelle et grande Eglise située à côté, elle eût été consacrée à l'usage exclusif des religieuses. Celles-ci, profitant encore de la circonstance pour refaire une partie du vieux porche et construire au dessus un grenier, auront encore voulu se ménager avec ce prolongement un bon parloir, pendant que la coutume alors déjà répandue des sépultures à l'intérieur des Eglises offrait une large compensation dans le vaste emplacement du nouveau Temple que l'on construisait. Puis il suffit d'un simple coup d'œil jeté sur la façade, pour y reconnaître le type du XV^e^ siècle.

Je n'ai pu trouver d'autres indications concernant les reconstruction ou grandes restaurations jusqu'à l'année 1444, où fut achevée la construction de la Chapelle majeure.

Dans le *Memoriale* ci-dessus (dont s'est inspiré Cicogna) on parle, il est vrai, d'étoffes, de broderies d'ornements, d'une crosse d'argent, du grand orgue offert à cette Eglise le 22 décembre 1437 par l'Abbesse Héléne Foscari qui l'avait payé 80 ducats etc., mais outre le pavage de la place ou cimetière achevé en 1418, je n'ai rien trouvé de bien intéressant [1].

Aussi ignore-t-on l'année ou furent commencés les travaux du susdit Presbyterium, et les noms de l'architecte et des artistes qui y prirent part; toutefois il est certain que non seulement cette partie était terminée le 15 Août 1444, mais aussi les riches ancones de bois sculptées et peintes qu'on admire encore aujourd'hui sur les trois autels, et avec elles d'autres travaux de sculpture dont je parlerai plus loin.

Relativement au temps, la somme énorme dépensée dans cette construction nous édifie sur une reconstruction totale du Presbyterium, que le document même ne nous montre pas restauré ou décoré, mais *édifié et fait sur un nouveau plan* [2].

A voir le plan de cette abside si supérieur par la hardiesse et l'élégance à l'ancien fond rectiligne des nefs latérales, malgré Cattaneo qui voudrait y découvrir une main grecque de IX^e^ siècle, elle éveille au contraire l'impression d'un travail bien postérieur. En effet par des mesures prises avec le plus grand soin je suis parvenu à établir que tout le fond de l'abside supérieure est déplacé vers le dehors de la position primitive qui autrefois certainement correspondait à la crypte du presbyterium.

Et c'est précisément ce déplacement de trois mètres au moins qui explique parfaitement l'énorme épaisseur assignée au mur du fond de la crypte (P. I, pl. 31, fig. 2 et 3); mur d'environ 4 mètres d'épaisseur, qui en exacte cor-

[1 2] Texte It., p. 63.

respondance périmètrale externe avec l'abside supérieure va ensuite en diminuant graduellement vers les côtés se raccordant avec les murailles rectilignes épaisses d'un mètre, lesquelles en haut séparent la Chapelle majeure de celle du côté et de la nouvelle Eglise.

Dans cette gracieuse abside polygonale sont pratiquées sept longues ouvertures à doubles obliques, qui dans la partie la plus restreinte ont des contours de pierre istrienne terminés en haut par des arcs à cintre aigu renfermant chacun (entre deux arceaux à imposte centrale suspendue ornée d'une petite console ou petit chapiteau pensile), un jour à cercle quadrilobé. A l'intérieur de la tribune ces fenêtres sont entourées de bandes pendantes ornées de fleurs autrefois dorées.

L'ossature du bassin est formée de robustes cordons en blocs de pierre de taille, réunis au sommet par une fermeture à disque avec feuillage et qui dans le bas s'allongent entre les fenêtres (en correspondance des angles du polygone mural), jusqu'à la hauteur des impostes du grand arc qui sépare l'abside de la croisière subséquente.

Ce plan architectonique bien complété, plusieurs années après, par les décorations en peinture de la voûte, donne à cette partie de l'Eglise un aspect élégant et en même temps robuste. A ce point de vue, quoique beaucoup plus grandiose et riche, cette abside a des analogies avec celles de l'**Eglise de S. Samuel.**

L'ossature de la grande voûte contiguë d'arête est également déterminée par de robustes cordons.

Le grand arc transversal, à cintre aigu, qui la sépare de l'abside est supporté aux extrémités par deux consoles à feuillage assez bien travaillé, et son intrados est tout entier peint avec anges ou amours, et prophètes. L'arc du presbyterium retombait au contraire à l'origine sur deux parastes qui furent ensuite démolies et remplacées par de grossiers corbeaux.

Ce Presbyterium, aujourd'hui appelé Chapelle de S. Tarasius et plus communément *Capella d'oro*, était sans doute alors séparé de la grande nef par une rangée de colonnettes sur les chapiteaux desquelles devait s'étendre le *bordonale* ou architrave sculpté supportant le Crucifix qui avec ses ornements fut achevé en 1444 pour le prix d'ensemble de 244 ducats.

Les Chapelles de S. Sabine et du Saint-Sacrement (P. I, pl. 31 fig. 1, o et P et fig. 3) construites dans le Presbyterium même, ne sont que deux espèces de niches à fond uni renfermant des autels à urnes dans lesquelles, je l'ai dit, furent conservés jusqu'en 1595 des corps Saints et au-dessus desquelles furent placées les deux riches ancones sculptées et peintes, entre 1443 et 1444, dont je parlerai plus loin.

L'autre grande ancone en bois construite à cette époque fut placée, comme

on le voit aujourd'hui, sur le tombeau ou table du maître-autel ([1]), dont les parapets ou *plutei*, quoique en partie refaits, rappellent dans les détails les balcons à appuis alors en usage dans nos palais.

Après 1444, le silence se fait de nouveau sur les travaux de S. Zacharie. Tommasino de Fiume maçon, qui en 1448 s'intitulait *maestro* des religieuses de S. Zacharie ([2]) ne peut nous intéresser que comme l'un des maîtres dont les religieuses s'étaient servies pour la construction ci-dessus ou peut-être encore pour les restaurations de leurs nombreuses possessions.

En 1451 on faisait sculpter pour le *chœur* un autre Crucifix et les statues de S. Zacharie et de S. Benoît (titulaire de l'ordre de ces religieuses) le tout pour le prix de 170 ducats ([3]). Naturellement le Crucifix devait être placé à un autre endroit que le précédent beaucoup plus coûteux et exécuté, on l'a vu, sept ans auparavant.

De fait on trouve qu'en 1463 un m.º Bartolomeo sculpteur exécutait des feuillages et des fleurs à la croix *dinanti* et repolissait la croix elle-même et le Crucifix *in mezo la giexia* ou à *mezza giexia* ([4]).

On faisait en même temps dorer cette croix aux *lidi soto el foiamo de la croxe granda de la capela.* C'est pourquoi je n'ai pas cru m'écarter beaucoup de la vérité en fixant la place de ces deux Saints et du Crucifix exécuté en 1451, sur une balustrade de la nef centrale, qui autrefois marquait la limite du chœur, sans doute entouré sur les côtés de parapets ou *plutei* composés de fragments antiques. Ce *transept* était très probablement formé de *6 colonnes rouges au milieu de l'église* pour lesquelles, de 1461 à 1462, m.º Gasparino tailleur de pierres sculptait ou refaisait autant de chapiteaux.

Les statues en bois de S. Zacharie et de S. Benoît presque de grandeur naturelle furent enlevées de leur première place en 1595 et se trouvent aujourd'hui dans la Chapelle de S. Tarasius sur deux consoles de pierre dont le type et les ornements n'ont rien à faire avec l'époque où furent sculptées ces statues.

Le costume de ces statues se prête peu à l'agilité des formes, et un certain défaut de longueur dans les membres inférieurs les rend plutôt lourdes; toutefois les têtes, quoique dénuées d'expression, sont assez bien travaillées.

Moschini écrivait en 1815 ([5]) que sur les bords de la chape de l'Evêque comme sur ceux du manteau du Prophète, on voyait douze figurines peintes à la Vivarinesca « perdues pour la plupart ». Mais plus tard quelque curé, se disant que les restes de peintures quatrocentistes faisaient paraître trop vieux les vêtements de ces Saints, les fit non seulement recouvrir de nouvelles couleurs, mais poussé par le besoin de tout rajeunir, le pauvre homme fit teindre

([1 2 3 4 5]) Texte It., p. 63-64.

et vernir même les barbes et les figures, les barbouillant au point qu'on ne peut plus en distinguer les détails.

Le 26 Mars 1455 était stipulé un contrat avec les maîtres sculpteurs Francesco et Marco fils de feu Gian Pietro Cozzi de Vicence, pour les travaux d'un chœur en bois composé de 49 sièges, lequel devait être semblable à celui de l'Eglise de S. Hélène et en partie comme celui des Ss. Jean-et-Paul (1).

Aujourd'hui il n'est plus possible de préciser la forme de ce chœur et l'endroit où il était placé, mais je sais que dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul les sièges étaient disposés autour de la Chapelle majeure et dans la partie de la nef centrale alors fermée par le *barco* de marbre dit *coretto*, démoli, je l'ai dit, en 1683.

Étant donné le peu de développement du périmètre intérieur du Presbyterium de S. Zacharie par rapport au nombre de ces sièges (0,$^{m}$70 de largeur), il était tout naturel qu'ils dussent occuper même une portion de la nef du milieu et vraisemblablement jusqu'à l'endroit que j'ai assigné au transept (H) (2), ce qui était suffisant; une plus grande extension étant au contraire inutile et disproportionnée à la longueur de cette Église qui en 1455 n'était pas encore destinée à être fermée au culte public.

Cependant la vieille Basilique menaçait ruine (*in suis edificiis et structuris ruinosa existit)* et pour répondre aux suppliques réitérées des religieuses, le Pape Callixte III, par un Bref en date du 11 Juin 1455, leur indiquait les mesures à prendre pour recueillir 2000 écus destinés à la construction et aux réparations de leur Église. D'autres concessions vinrent après (3).

Parmi les nombreux documents provenant du monastère supprimé de S. Zacharie qui ont été déposés aux Archives publiques de Venise, celui qui porte le N.° 37 (*documenti cartacei*), offre un grand intérêt artistique; il a pour titre: *1458. Libro de la fabrica de la giexia di S. Zacharia propheta* etc. (4). Dans le même étui sont d'autres registres des constructions. C'est principalement de ce livre que j'ai tiré une abondante provision de détails concernant les travaux exécutés à S. Zacharie et que j'ai essayé de diviser en deux parties, l'une regardant les restaurations et adjonctions de la vieille Église et l'autre la construction de la nouvelle.

Mais, à cause de la simultanéité de ces deux constructions où les mêmes maîtres travaillaient pêle-mêle et ne figurent sur les registres que pour leur paie hebdomadaire (ce qui fait qu'on ignore où ils travaillaient et ce qu'ils faisaient), et en outre étant donné la petite proportion de travaux alloués à forfait et la perte des contrats ou accords, j'ai eu beaucoup de peine à mener jusqu'au bout cette besogne ou séparation analytique.

Avant 1458 nous n'avons aucune trace du commencement de ces travaux,

(1 2 3 4) Texte It., p. 43 et 64.

et comme le rappelle le Père Nacchi (1) ce fut cette année-là seulement que l'on commença à stipuler les conventions et les accords avec les maîtres choisis pour les deux constructions.

Le premier maître nommé en 1458 est Luca Taiamonte, qui fut chargé de préparer les degrés en pierre brute pour les fondations et en outre le socle ou *nascimento* de la façade de la nouvelle Église, duquel il avait lui-même donné le modèle.

Le 20 Avril 1458 la plupart de ces matériaux étaient déjà prêts, mais une partie seulement était mise en œuvre et précisément vers et sous le *portegale*.

Maître Luca Taiamonte avait alors fini le seuil dans la façade *piccola*, sans doute de l' ancienne porte principale enlevée pour être placée au contraire dans la nouvelle façade de la vieille Église. et dite *piccola* relativement aux dimensions fixées pour celle de la nouvelle Église.

Le même jour on lui payait encore un contour dentelé pour la *porta piccola* du *canton*.

On voit encore aujourd'hui deux portes, dont le profil s'écarte légèrement, comme caractère, du XV<sup>e</sup> siècle (*v. fig. 79, profil*), lesquelles devaient à l'origine occuper une autre position. L' une d'elles est placée sur le petit côté de la nouvelle Église et précisément près de l' angle ou *canton*, l' autre plus grande se trouve actuellement dans l' arche aveuglée du porche attenant au Campanile (*fig. 78, A et B.*)

Comme on n'avait pas encore commencé la mise en œuvre des matériaux pour les fondations de la nouvelle Église, il semblerait à première vue que ces indications de *facciata piccola*, de *porta piccola al canton*, dussent plutôt s'appliquer à d'autres endroits. Mais en examinant le livre en partie double où figurent ces dépenses, j' ai pu me convaincre qu' elles ne furent pas inscrites au fur et à mesure qu'elles étaient faites; ce cahier étant une copie ou sorte de résumé des comptes du grand livre ou *libro mastro* (aujourd'hui perdu) réunis et transcrits à un certain intervalle les uns des autres.

Il ne faut donc pas s'étonner de ces indications locales souvent en usage quand on travaille sur des types arrêtés davance.

Le 1er mai les modèles en bois de la construction étaient terminés et le même jour les religieuses allaient *voir* l' Église de Sainte-Croix. Cette indication tirée d'un registre où il s'agit exclusivement de ce qui concerne la constructions donne à penser que cette visite avait pour objet d'examiner les constructions de cette Église (2).

Le directeur de ces premiers travaux fut, ce semble, le susdit maître Luca Taiamonte, dont, en Avril 1459, après estimation, on régla le compte.

(1 2) Texte It., p. 64.

Il est d'ailleurs à supposer que les derniers modèles furent proposés par maestro Antonio di Marco Gambello, qui le 8 mai 1458, entra effectivement au service des religieuses comme *proto maestro sopra la fabbrica* à raison de 100 ducats annuels et avec jouissance gratuite d'une maison. Réélu de nouveau, il occupa ce poste jusqu'à sa mort.

Le 5 Juin avait lieu l'inauguration solennelle des fondations de la nouvelle Église dont l'enceinte renfermait la nef latérale gauche de l'ancienne Basilique que je vais étudier maintenant en mettant momentanément de côté ce qui se passait dans la nouvelle bâtisse.

Je l'ai dit, comme on voulait avoir des pièces à usage de grenier, on démolit l'ancien portique afin d'en construire un capable de supporter un grenier.

Aussi le nouveau porche (B) fut-il formé de deux voûtes intérieures d'arête et de front, de deux arches à plein cintre retombant latéralement sur deux demi-colonnes et au milieu sur une entière; le tout réuni par de solides barres de fer et avec des harpons de cuivre fournis et exécutés par *Niccolò Luxe* forgeron. Le travail des demi-colonnes, des chapiteaux respectifs, de la colonne entière et des archivoltes fut exécuté par maître Bertuccio di Giacomo, tailleur de pierres, vers la fin de 1458 et le commencement de l'année suivante [1]. Le chapiteau central avec son abaque fut sculpté au contraire par m.° Gasparino, mais ne fut achevé qu'en Mars 1459. Du même maître était sans doute encore la console d'imposte ou chapiteau pensile orné de feuillages placé à l'intérieur vis-à-vis cette colonne.

Les entre-colonnes frontaux du portique dont les arches à contour dentelé serrent au milieu une trop faible clef de voûte, furent murés beaucoup de temps après, quand on démolit les voûtes intérieures pour procéder à d'autres emménagements.

La colonne centrale fut aussi remplacée alors par un informe pilier composé en partie de fragments de l'arc interne transversal. Dans ces remaniements disparurent la console et le chapiteau ci-dessus, sur lesquels retombait l'archivolte. Les autres chapiteaux des demi-colonnes, aujourd'hui à moitié murées, sont d'un type très commun et déjà en usage dans les constructions vénitiennes à la fin du XIV^e siècle (*v. fig. 80*). Curieux et assez bon est le profil de leur abaque à cordon qui se prolongeant au dehors se développe sur la façade de la vieille église en guise de petite corniche.

Je me dispense ici de préciser les dépenses faites pour achats de pieux (*tolpi*), de poutres de larix, de barreaux d'armatures, d'escaliers, de planches, etc.; pour *terre de savon* (provenant probablement des fabriques de savon et alors très employée dans les fondations), pour chaux blanche et noire,

[1] Texte It., p. 64.

pour briques de diverses dimensions, fournies en partie par un certain *Pexin de Torsan da S. Elena fornasier* et en partie provenant de Padoue. De même je trouve inutile de spécifier les nombreux paiements faits pour l'achat de pierres brutes et pour leur *spuntatura* dans les carrières d'Istrie, d'où on les tirait et où elles étaient choisies soit par maître Antonio Gambello soit par les principaux maîtres tailleurs de pierres qui en faisaient souvent ébaucher la forme sur place et qui achevaient le travail à Venise.

Je citerai encore parmi les fournisseurs de pierres de taille maître Rigo et le fils Domenico, maître Lorenzo et Michielino son fils, tous de la famille dite *dal Vescovo* de Rovigno; viennent ensuite m.º Filippo di Marco Bena d'Orsera, m.º Giovanni di Martino de Rovigno, m.º Antonio de Brioni, m.º Cristoforo di Berto de Parenzo, et un m.º Rado di Spalatro. Plusieurs d'entre eux figurent encore comme fournisseurs de ce matériel pour d'autres édifices et que j'ai voulu nommer parce que certains écrivains leur ont attribué à tort un mérite artistique.

En Janvier 1459 certain m.º Giovannt Pavan de Padoue maçon était chargé de *tailler 480 pierres cuites*. Je ne crois pas qu'on entende par là la taille ordinaire de briques pour linteaux de fenêtres, de portes ou autres parties analogues, exécutée communément par les maîtres maçons eux-mêmes et rarement notée dans les contrats ou conventions. Je suppose plutôt que cette taille a trait à la préparation d'une partie du matériel pour les arceaux et modénatures qu'on voit encore aujourd'hui sous la bande caractéristique ornée de terres cuites qui décore l'encadrement de la façade et du grenier *(v. fig. 81)*.

Parmi les nombreux tailleurs de pierres qui travaillaient à la journée avec un salaire fixe, on trouve très souvent cité Giovanni Belli tailleur de pierres avec ses fils Giacomo, Matteo, Alvise et Pietro; ce dernier ne travailla qu'en 1459 et était peu rétribué. Toutefois, dès Avril 1459, Giovanni Belli se chargeait encore d'exécuter des travaux à part que concerne sans doute le paiement qui lui est fait le 4 Juin 1460, à savoir pour *cordoni a retorti*, chapiteaux pensiles et consoles. Il serait difficile aujourd'hui de préciser la place assignée à ces morceaux, mais il peut se faire que ces corbeaux, tous en général ou du moins un bon nombre, supportent les susdits arceaux de la façade, et que les chapiteaux pensiles servent d'imposte aux nouveaux grands arcs transversaux de la voûte sur la grande nef.

Le 5 Décembre 1461 un contrat était passé avec m.º Gasparino pour sculpter 8 chapiteaux à raison de 3 ducats l'un. Nous n'avons aucune indication sur le lieu de leur emplacement. Mais si l'on tient compte que le 29 Mars de l'année suivante il reçut le reste pour l'exécution de 6 chapiteaux qui devaient être placés sur les colonnes rouges du *milieu de l'église* à raison également de 3 ducats pour chaque, on peut en conclure qu'il s'agit de ceux

du contrat. Il n'est nullement question des deux autres; mais, à mon avis, ils étaient alors déjà terminés et de leur prix d'exécution on défalquait une certaine somme pour payer une Bulle apostolique contenant l'absolution de je ne sais quel crime ou méfait commis par cet artiste.

J'ai dit plus haut que les colonnes rouges marquaient probablement la limite de l'ancien chœur à travers la nef centrale, et que cela ressort d'ailleurs du prix de leurs chapiteaux et de leur importance décorative; ils ne devaient pas être de grandes dimensions.

Quelle était la place des deux autres chapiteaux? Sous l'architrave supportant le grand Crucifix de la Chapelle majeure? Au-dessus des autre petites colonnes sur le côté droit du chœur entre les anciens entre-colonnes, ou encore sous les petites croix du parloir? Je ne le sais; d'un autre côté après les dégâts de 1595 l'intérieur de la nef fut complètement modifié et les chapiteaux avec leurs colonnes furent perdus ou employés ailleurs; aussi toute hypothèse ou conjecture à ce sujet serait-elle risquée.

Nous n'avons également dans les registres aucune indication sur la paternité, la famille, la patrie et le domicile de m.º Gasparino; aussi est-il impossible de savoir s'il était le même que m. Gasparino Rosso milanais qui avait travaillé à la Cà d'Oro, ou encore que Gaspare fils du tailleur de pierres Stefano Fasan de S. Severo ou encore que maître Gasparino Trevisano fils de feu Pietro de Venise (1) ou enfin que n'importe quel autre maître.

Le fait qu'en Mars 1462 on enlevait des autels et des murailles les tableaux de l'Eglise, donne à supposer qu'on exécutait encore des travaux dans la Chapelle majeure et dans les chapelles adjacentes, car c'était alors qu'on achevait ou qu'on se disposait à terminer les autres grandes croisières de la nef du milieu et par conséquent quand était déjà faite la maçonnerie de certains entre-colonnes pour mieux supporter la voûte; et ce fut sans doute à cette époque qu'on démolit jusqu'au ras du sol le reste de la nef latérale gauche, démolition à laquelle doit faire allusion le passage de Magno cité par Cattaneo, avec une date un peu différente.

Les comptes ne présentant aucune indication précise relative à la construction des voûtes de la nef centrale, on pourrait soupçonner qu'elles sont antérieures à la reconstruction commencée en 1458. Ce défaut d'indications s'explique facilement en réfléchissant à la grande quantité des travaux exécutés simultanément et non indiqués pour la plupart. De plus en examinant ce qui reste aujourd'hui de ces voûtes d'arête, on ne peut certainement admettre qu'elles aient été construites avant le XVe siècle et cela tant pour la forme et les détails semblables à ceux du Presbyterium et sans rapport avec les travaux du XIVe, que pour leur état actuel de solidité.

(1) Texte It., p. 65.

D'autre part vu les conditions où se trouvait en 1456 cette Basilique, conditions qui obligèrent d'en refaire le toit, il semble impossible que la grande voûte du dessous ne soit pas contemporaine de ce travail et, comme je l'ai dit, contemporaine encore du prolongement de la susdite nef.

Y compris le Presbyterium toute la partie médiane de l'Église fut partagée sur la longueur en 4 champs à croisière dont les trois premiers, à partir de l'entrée, sont un peu plus longs que celui du Presbyterium, mais toutefois régulièrement formés de nervures diagonales et séparés en travers par des arcs à cintre aigu (*fig. 82. section*) dont le premier est beaucoup plus large que les autres. Et c'est peut-être le moindre des défauts et même le meilleur des expédients auquel l'architecte devait s'attacher par le besoin de faire concourir, de la manière statique et symétrique la plus heureuse, les colonnes préexistantes de l'ancienne nef à l'appui de la nouvelle voûte.

Si pour compléter la façade actuelle de cette l'Église, on en revenait à y appliquer un portail approximativement du genre de celui de l'entrée de la place, on obtiendrait, il est vrai, une façade de type religieux, mais cependant mieux en rapport avec une confrérie ou monastère qu'avec une Église. Ce qui est parfaitement d'accord avec l'idée ou but des religieuses de S. Zacharie en 1458.

Cette façade, qui autrement aurait été pauvre et monotone, est relevée par des *lesene* contemporaines des autres parties de la façade.

Mais ces *lesene*, qui auraient dû naturellement servir de contrefort, ne coïncident nullement avec les antestatures des divisions intérieures longitudinales de l'Église, mais sont au contraire plus rapprochées. Ce défaut de correspondance s'explique toutefois par le flanquement de la nouvelle Eglise, autre raison pour laquelle on peut assigner à cette façade une date postérieure à 1456.

Le travail des gouttières en pierre de la corniche de cette façade fut achevé, au-dessus du grenier, en 1462 par un certain maître Antonio Rocca tailleur de pierres qui en 1466 était déjà mort [1].

La même année 1462 un maître Paolo charpentier, après avoir fait dans le grenier une échelle, le plancher d'en haut et la toiture, se chargeait encore de la couverture du parloir et de l'église.

Le 14 Août 1462 on enregistrait les *spese dele torte facte per el coverto dela giexia*, c'est-à-dire pour régal aux ouvriers pour fêter selon l'usage le jour où l'on commençait à mettre en œuvre le nouveau toit.

Vers la fin de la même année maître Paolo remaniait aussi en partie la couverture du Presbyterium, le rattachant par une pente à celle des nefs.

Le 20 novembre 1462, M.° Antonio Bergamasco se mettait à peindre les

(1) Texte It., p. 66.

champs des grandes arêtes (probablement de couleur azur), et il dorait en même temps les rosaces des clefs de voûte de pierre au croisement des nervures qui furent au contraire peintes en rouge.

Chacune des archivoltes, aigues, longitudinales de cette nef fut ornée de face avec deux bandes, l'une recouverte de feuillages et fleurs, et l'autre formée de briques disposée sur tranche et sans crépi, coloriées en rouge, avec les bords marqués d'un filet noir.

Excepté le bassin de la tribune avec l'arc contigu, la Chapelle du côté (E) si mal repeinte et aujourd'hui dédiée à S. Proculus, et un reste des croisettes (J) de la même nef latérale (compris dans la Caserne actuelle), on a fait blanchir à plusieurs reprises tout ce qui a échappé aux dégâts commis en 1595; mais de temps à autre l'enduit de chaux des murailles s'effeuille et l'on voit apparaître çà et là les traces des vieilles décorations, sans que personne y fasse attention toutefois, soit à titre d'étude soit pour les mettre en juste relief et les conserver [1].

J'ai nommé plusieurs fois le parloir; quoique ses divisions ne subsistent plus, je trouve utile cependant de dire quelque chose de sa primitive position et forme.

Il occupait la partie antérieure de la nef du milieu et naturellement on y accédait par l'entrée principale. Suivant les prescriptions, cet endroit (D) réservé aux visiteurs était séparé de l'église et de celui qui servait aux religieuses moyennant une espèce de *barco* ou *pontile* avec petites voûtes d'arête (C), qui avait une porte et des fenêtres munies des défenses et grilles de fer accoutumées. Ces dernières ouvertures durent être pratiquées dans les restes de l'ancienne façade ou dans un nouveau mur élevé sur les fondations de celle-ci.

Dans l'antestature de la nef latérale, sous le portique, était encore une large fenêtre (L).

C'est à ces parties que font allusion les indications suivantes: *la finestra soto el portegal appresso el parlatorio; la pentura dele croxerete dentro dele done in giexia dove è il parlatorio de le fanestre; i banchi* et accoudoirs *in giexia al parlatorio dele fanestre, e la porta che va de parlador in giexia*, laquelle fut exécutée en 1465 et 1466 par le célèbre sculpteur Marco dei Cozzi qui avait déjà en 1464 achevé le chœur en bois, commandé neuf années auparavant, et dont nous parlerons plus loin.

Ce sont sans doute des restes du parloir, déplacés en 1595, les deux pilastres à cordons qui soutiennent maintenant un vide difforme et arqué (*fig.* 78, C. D.) à l'endroit qui servait autrefois à cet usage et qui, après diverses péripéties, a été finalement converti en magasin.

En 1463 on faisait divers paiements *per penture, per depenzer la capeleta*

[1] Texte It., p. 67.

*dentro da le done* et à *m.º Zorzi bagnol pentor* (¹) *per suo manifatura di aver depento el graner e faza de la giexia picola X i profeti frixi e S. Zacharia sopra la porta.* Il est donc très vraisemblable qu'une partie de ces dépenses se rapportent aux figures peintes dans le bassin (²) et dans le grand arc de l'abside. Des fresques extérieures on ne voit plus aujourd'hui que de légères traces entre les arceaux du couronnement. Au contraire la décoration de la partie inférieure de la façade se composait tout simplement, comme on le voit encore, de briques de teinte variée, découvertes, taillées et disposées d'après un plan.

En Janvier 1464 un maître Luca achevait un pupitre ou lutrin *de pierre.* Là encore nous n'avons aucune indication sur la famille de cet artiste, et le seul pupitre (mais de marbre) auquel se puisse assigner cette date se trouve aujourd'hui dans la Chapelle de S. Athanase, et offre nettement dans ses détails ornementaux les vrais caractères de la Renaissance (P. I, pl. 30, fig. 3); ce qui empêche de l'attribuer absolument au vénitien Luca Taiamonte (³).

Il a au contraire de nombreuses analogies avec d'autres décorations exécutées par un maître Luca dans la nouvelle Église, peut-être Luca *da Ixola* qui se trouve souvent nommé dans les comptes hebdomadaires avec l'un des tailleurs de pierres les mieux rétribués, c'est-à-dire à raison de 34 et même de 36 sous par jour (⁴).

Relativement à la variété du matériel je rappellerai au lecteur qu'à cette époqne il n'était pas rare que le mot générique de *pierre* désignât aussi le marbre.

Du contexte des documents on peut conclure que les principaux travaux tant de restauration que de reconstruction partielle de l'ancienne Basilique étaient terminés dès Janvier 1465. En effet le 1er Février suivant, on réglait les comptes du *proto maistro* Antonio Gambello pour le reste de tous ses services prêtés suivant l'ancien accord, et ce même jour on passait avec lui un nouveau contrat mais avec d'autres conditions.

Abstraction faite de deux chapiteaux qui furent transportés le 16 décembre 1473 dans la vieille église et des crépis et badigeonnages donnés (en Sept. 1481) aux parois du Presbyterium, il n'est plus question d'autres travaux concernant ces constructions.

Faisait encore partie de la vieille église la Chapelle de S. Liziero (M) démolie vers la moitié de ce siècle-ci et dont l'emplacement a été transformé en cour.

(1 2 3 4) Texte It., p. 67.

## LA NOUVELLE ÉGLISE DE S. ZACHARIE (¹).

Si les religieuses de S. Zacharie avaient voulu ériger une Eglise proportionnée aux moyens dont elles disposaient en 1458, il est certain que celle-ci eût pris une forme beaucoup plus modeste que l'église actuelle; mais ceci heureusement ne répondait ni à l'ambitieuse prétention de leurs désirs, ni à la confiance dans les témoignages matériels de l'esprit religieux des Vénitiens d'alors et encore moins à l'attente de secours de la part d'un Gouvernement que dirigeait la noblesse à laquelle elles appartenaient. C'est parce qu'elles sont *carne della nostra carne*, est-il écrit dans la délibération par laquelle la République leur offrait en 1462 plus de 1000 ducats.

Et c'est en raison de ces désirs et espérances (qui frustrés dans d'autres circonstances nous ont légué des monuments incomplets) qu'en 1458 les religieuses commencèrent l'église dont la construction allait durer près de soixante ans.

L'étude par ordre chronologique des différentes parties de cette œuvre grandiose, quoique subordonnée à un seul édifice, rend le plus grand service pour l'analyse de la partie la plus considérable de l'évolution de notre Renaissance qui coïncide avec le temps employé à cette construction.

Par suite des grands travaux nécessaires pour cette construction et auxquels ne pouvaient suffire les maîtres vénitiens que les nombreuses constructions d'alors laissaient disponibles, on dut réclamer le concours d'une foule d'autres et surtout de ceux des pays lombards, dont un grand nombre se trouvait déjà à Venise et qui ayant été en relations fréquentes dans les autres provinces d'Italie avec les artistes de la nouvelle école contribuèrent puissamment à modifier le goût local.

Ainsi à S. Zacharie de nouveaux éléments se mêlérent aux anciens, et par suite du mouvement réformateur et de leur habileté, les derniers venus l'emportèrent notablement sur les autres. Mais l'architecte Antonio Gambello, quoique élevé dans un milieu non réformé, sut se plier si heureusement aux nouvelles tendances, que ses efforts pour coordonner la disposition primitive de l'église avec les formes de la Renaissance lui mérite justement l'avantage d'être regardé comme le premier architecte de notre période de transition et d'être compté parmi les bons de son temps.

Le plan de l'Eglise de S. Zacharie comporte trois nefs; celle du milieu, deux fois aussi large que les latérales, est séparée de celles-ci par deux rangées

(¹) Texte It., p. 67.

de colonnes qui la partagent, par rapport aux champs de la voûte, en trois carrés. Cette nef se termine par un chœur ou abside polygonale entouré d'un déambulatoire formé par la continuation des nefs latérales et qu'entourent quatre chapelles absidales. La cinquième ne put se développer à cause de l'ancien Presbyterium.

Cette ichnographie suit donc un type très usité dans les grands monuments religieux de l'art gothique et l'architecte qui l'avait conçue avait très probablement tout d'abord projeté d'y appliquer l'arc aigu et de recouvrir le déambulatoire de voûtes d'arète et les diverses absides de demi-voûtes à voile.

Sans doute que ces dernières parties manquaient dans le plan primitif et que le fond des nefs latérales était déterminé approximativement par des points là où commence le déambulatoire, laissant ainsi de cette manière subsister une partie de la nef de gauche de la Basilique contiguë.

Cette hypothèse trouve encore une sorte de probabilité dans un but économique et dans l'enlèvement en 1462 des tableaux de la vieille l'église et spécialement de l'autel de la crypte, fait en vue de certaines démolitions. Autel ou plutôt monument qui, suivant le passage tant de fois cité de Magno, était fait à la manière de celui du Sauveur et qui, après l'achèvement de la nouvelle église, fut placé sous le maître-autel.

Le chœur ou abside intérieure et le déambulatoire étaient désignés, pendant les travaux, sous le nom de *sépulcre*, parce qu'ils rappellent jusqu'à un certain point, la forme du lieu du Saint-sépulcre de Jérusalem, ou parce que cet endroit était destiné à recevoir le susdit monument.

Le maître-autel actuel décoré avec les peintures de Palma le Jeune, représentant la Passion du Christ et la Résurrection du Tombeau, est postérieur à l'achèvement et même à la consécration solennelle de l'église (1543) et doit par conséquent avoir pris la place d'un autre qui devait immanquablement y exister.

Quoique j'aie déjà parlé sommairement des divers achats de matériaux de construction faits pêle-mêle pour les deux bâtisses, je trouve cependant utile de rappeler les autres dépenses dont la plupart certainement se rattachent au nouvel édifice.

Le 16 Août 1458 on payait à l'Évêque de Torcello et au monastère de S. Jérôme de Venise le prix de 12 colonnes achetées à S. André d'Ammiana, et le 4 novembre de la même année on faisait un autre paiement au Chapitre de Torcello pour 10 colonnes entières *de piera viva* (blanche) *veronexe* et deux cassées, dont une cannelée, *con le sue basse e lidi*, elles aussi provenant du *Lio mazor*.

Il est bon de rappeler à ce propos que le Gouvernement avait déjà en 1455 accordé aux Procurateurs de S. Marc de prendre des colonnes, des marbres et

même les bois de la susdite Eglise et du monastère de S. André di Ammiana (*que tendunt in ruinam et disperduntur*) pour les employer à la réparation et ornement de l'Eglise de Saint-Marc, fixant eux-mêmes ce qui était dû en retour au couvent de S. Jérôme ([1]).

Le 13 Octobre 1459 les religieuses de S. Zacharie achetaient des marbres à la famille Garzoni et le 3 novembre suivant on payait une table de marbre procurée par Giovanni Barbarigo. Le 5 Avril 1460 le monastère achetait des marbres au curé de S. Martino; le 28 du même mois on payait le transport de deux colonnes provenant d'Istrie et le 13 Juin le prix d'un second transport de marbres et autres colonnes expédiées à S. Zacharie par Giacomo Barbarigo *Capitano al Colfo*. Enfin, le 12 novembre 1470, on achetait des *piere rosse* au curé de S. Giovanni Nuovo.

D'autres matériaux provenaient de donations et voici ce que le Père Nacchi écrit à ce sujet: ([2]) 1479, 12 Novembre. — *Le R. P. D. D. Domenico de Dominicis, évêque de Brescia, ayant par le passé donné au Monastère 12 grandes colonnes de marbre sur lesquelles a été bâtie l'église; et la moitié des autres colonnes plus petites également de marbre à la condition qu'elles lui donneraient une des quatre chapelles à leur gré pour sa sépulture et celle de ses parents .... et les religieuses lui ayant laissé le choix, il a choisi la Chapelle du milieu à main droite en entrant, au-dessus de laquelle* (dans le grand Arc) *est sculptée l'image de S. Zacharie, ordonnant que sur son tombeau soient placées ses armoiries, et que la chapelle porte le nom de Dominicis, comme on le voit plus au long dans l'acte de 1477 etc.*

L'inscription placée dans la Chapelle absidale médiane (H) du déambulatoire, porte la date du 12 novembre 1477.

Entre autres dépenses marquées, je citerai enfin celles des cuirasses de fer étamé et de la *carta per far sagome.*

On l'a déjà vu, m.º Luca Taiamonte avait été chargé de l'approvisionnement et préparation du matériel pour les fondations et le *nascimento* de la nouvelle façade. Du reste une partie de ce dernier avait été fournie par Paolo Barbo il Cavaliere, peut-être un reste de quelque construction ou de sa propriété ou construction sous sa surveillance administrative.

Le 2 Octobre 1458 était passé un contrat avec le susdit maître tailleur de pierres Bertuccio di Giacome pour la façon de 6 contours de fenêtres, quatre *dela grandezza e largeza e condition de quele dela giexia dela Carità, mosse suxo la faxa, et do ale condition de quelle sono dal ladi del tragheto dela dicta ghiexia. A termene de far 4 dele diete fenestre per tuto Marzo prossimo, et le do per tuto marzo seguente*, et pour le prix total de 200 ducats d'or. Il est certain que c'est à ce travail que fait allusion le paiement fait le 11 Août 1459 *a bastaxi porto i trafori de le fanestre.*

([1] [2]) Texte It., p. 68.

Les susdites fenêtres de l'Eglise de la Carità sont aujourd'hui aveuglées et quoiqu'on puisse encore discerner leurs formes extérieures et qu'il subsiste d'ailleurs une bordure de terre cuite autour d'un arc, on ne peut rien dire de vraiment précis relativement aux décorations architectoniques en pierre de taille fixées autrefois entre les doubles montants de leurs ouvertures.

A certaines peintures et sculptures on dirait toutefois que les deux fenêtres de la façade étaient partagées en deux et avec baies du genre de celles du chœur ou de l'abside intérieure du nouveau Temple de S. Zacharie.

Comme j'ai pu m'en convaincre les documents en main et par l'étude approfondie des lieux, la vieille Basilique reconstruite dédiée à ce Saint, recevait la lumière des longues fenêtres du Presbyterium, par trois ouvertures circulaires ou œils, dont l'un dans la façade et les autres dans le côté droit. (P. I, pl. 31, fig. 3 et 4) et enfin par une double ouverture aujourd'hui en partie murée, au fond de la nef latérale qui reste, c'est-à-dire dans la Chapelle de S. Proculus (E).

Excepté cette fenêtre, il n'y a là aucune comparaison possible avec les fenêtres dessinées en 1458.

Puis je ne parle pas des ouvertures intérieures du parloir, du grenier et du monastère, lesquelles certainement ne pouvaient avoir de grandes dimensions.

Il est donc vraisemblable que ces travaux de maître Bertuccio étaient au contraire tout d'abord destinés à la façade et au côté ou peut-être encore au fond des nefs du nouveau Temple suivant le plan primitif, mais celui-ci ayant été modifié, ils durent rester hors de tout emploi pendant plusieurs années, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'ils fussent probablement adaptés autour du chœur ou abside intérieure, comme je le dirai plus loin.

Le paiement fait le 28 Septembre 1459 à Maestro Giovanni di Martino pour la façon d'un pilastre à cordons repliés, doit se rapporter à la décoration angulaire des larges contreforts dans le stéréobate de la façade.

C'est certainement à l'ornementation de cette partie que fait allusion la note suivante en date du 24 novembre de cette année: *contadi a m.° lorenzo taiapiera per pezi do de piera per far i quadri con feste nela faza ducati VJI.*

Je ne crois pas cependant que ce Lorenzo puisse avoir sculpté les deux seuls bas-reliefs auxquels peut se rapporter ce document, c'est-à-dire les décors du stéréobate. (P. I, pl. 27), car aucun maître de ce nom ne figure sur les comptes de la bâtisse comme exécuteur d'un travail quelconque, mais seulement pour la fourniture des matériaux.

Si, dans les deux décors, le concept de la composition est le même, toutefois la manière de le développer et de l'exécuter varie si singulièrement de l'un à l'autre, qu'on doit les regarder comme œuvres d'artistes différents.

Le sculpteur qui exécuta les amours ailés dans le décor de gauche (P. I, pl. 27 et 28), qui rappellent un fragment antique, traita ces figures d'une manière conventionnelle et comme pour obtenir uniquement l'effet décoratif. Modelées d'une façon plus large et plus pesante que sur l'autre bas-relief, les têtes se rattachent très grossièrement aux épaules, les mains sont tout à fait maniérées et plus d'une jambe éveille l'idée du rachitisme; toutefois les attaches des hanches avec les côtés sont assez bonnes. Quelque peu lourdes sont encore certaines parties ornementales et dans le feuillage (légèrement de style hybride) les nervures sont trop particularisées. Dans le bas l'étrange tête couronnée, d'un âge non bien défini et qui a tout l'air d'un portrait, rappelant jusqu'à un certain point la manière de Ferdinand 1er d'Aragon, me transporte par la pensée à Naples où, dans les bordures du fameux arc triomphal du Castel Nuovo, je trouve d'autres analogies avec cette tête, avec la pose de ces amours et même avec les festons et leurs détails. Un signe caractéristique des nouvelles tendances classiques se manifeste encore dans les deux petits chapiteaux romains du fond.

Dans l'autre décor la composition de la bordure est plus serrée; toutefois dans les amours on remarque une certaine exagération de mouvement qui dans l'ouverture des membres inférieurs frise l'impossible; mais excepté ce défaut et peut-être celui d'une certaine flaccidité dans les masses adipeuses, ces figures sont modelées et particularisées avec grâce et avec soin et par leurs caractères appartiennent nettement à la Renaissance; qu'on observe d'ailleurs à ce sujet la finesse des plis du voile qui recouvre l'amour à l'angle supérieur de gauche.

Les anges et même les festons de ce contour ont de nombreuses analogies avec ceux des doubles piédestaux de la porte de la Scuola de S. Marc (où travaillèrent, comme compagnons, maître Pietro Lombardo, m.o Giovanni dit Buora, dont je parlerai bientôt, et m.o Bartolomeo di Domenico); ils ont surtout des rapports avec ceux du tympan d'un arc infléchi d'un des portails de notre Liste d'Espagne.

La différence entre les deux bas-reliefs s'accentue à mesure qu'on en compare les détails; les proportions des têtes, les chevelures, la coupe des yeux, l'incision des iris, la forme des lèvres, le contour des oreilles, les jointures des extrémités, la forme et la longueur des doigts, le tracé des ongles et jusqu'à la manière de marquer le nombril ainsi que le type des ailes, diffèrent absolument.

Différente aussi l'intelligence de l'emploi des plans, qui dans le second bas-relief prend vraiment le type de la Renaissance.

Dans ce travail, les festons disposés, je l'ai dit, d'une manière plus gracieuse se nouent sur deux crânes d'animaux; la tête du cheval est un bon morceau anatomique.

Sans parler de la différente décoration des fonds et des contours, des médaillons inscrits dans les doubles carrés des décors, différence que pourrait expliquer l'attrait de la variété, je trouve que les demi-figures de prophètes qui y sont sculptées diffèrent tellement, elles aussi, d'un décor à l'autre, qu'il est impossible de les attribuer au même ciseau.

Les deux prophètes de gauche ont une attitude plus tranquille, plus majestueuse et plus en relief, le modelé en est plus large et les extrémités sont traitées avec plus de netteté. Toutefois dans l'ensemble, comme les amours de la corniche, ils trahissent encore une certaine dépendance de l'ancien maniérisme et par conséquent un artiste peu exercé à travailler d'après nature.

Le contour de ces deux modillons se compose d'un bâton sculpté en mailles de chaîne; dérivation de la double dentelure de la période ogivale très usitée à Venise par les artistes lombards de la Renaissance.

Les deux autres demi-figures (exécutées, ce semble, par une autre main que celle du sculpteur de la corniche) par les proportions, par la manière de traiter la barbe et les cheveux et la finesse recherchée des étoffes imitant le vrai, par la taille en creux bien nette de certaines parties et par la délicatesse du relief indiquent au contraire un artiste de la Renaissance et offrent de grandes analogies avec des travaux de l'école padouane; les mains d'ailleurs ne sont pas bien comprises et semblent l'œuvre d'une main novice.

Nous n'avons malheureusement aucune indication sur l'époque ni sur les sculpteurs de ces décors. Il furent probablement exécutés par quelque maître chargé en même temps d'autres travaux à S. Zacharie et peut-être par maître Domenico surnommé *Duca*, originaire de Cino (sans doute Cino, fraction du District de Sondrio, Diocèse de Côme), qui figure sur les comptes de la construction en Août 1459, où il est aussi appelé quelquefois Domenico *doxi* ou Domenico *dicto doxe.* Ce maître qui exécuta dans la suite la plupart des décorations de ce Temple ne peut être que le même *magistro Domenico q. ser Joannis de mediolano tayapiera habitator Venetiis in confinio Sancti Vitalis* [1], qui précisément à S. Zacharie en même temps que maître *betino q. ser bonomj de villa Ascantij bergomi murario in dicto monasterio*, signait comme témoin un acte en date du 26 Juin 1483 [2].

A propos de la famille ou du surnom *Duca* on sait que les artistes ainsi appelés (je parlerai d'eux ailleurs) travaillèrent sur d'autres points, mais on ignore si et comment chacun d'eux avait des liens de parenté avec la famille ou descendance du susdit Domenico, et je dois dire la même chose relativement à ce *magistro Stefano de Beltramo dei Doxi da Lugano muratore* qui en 1454 travaillait *ali bagni de la gropta et crutiata* de Viterbe [3].

J'ai signalé quelques analogies entre le bas-relief de gauche et certaines

(1 2 3) Texte It., p. 69.

parties décoratives de l' Arc de triomphe du Castelnuovo de Naples où en 1458 travaillaient les maîtres tailleurs de pierres Pietro de Milan, Isaia et Antonio de Pise, Paolo Romano, Francesco Adzara, Domenico Lombardo, etc.

Quoique relativement à l'époque et à l' absence d' indications particulières, on ne puisse franchement identifier ce dernier maître avec le susdit Domenico Duca, on ne saurait cependant nier, à mon avis, que le sculpteur du bas-relief n'ait été en contact avec celui qui exécuta les travaux de ce monument, qui, quoique sous une autre et bien différente forme, a pour objet de faire pendant à l' Arco Foscari du Palais Ducal.

En raison des analogies indiquées avec la Scuola de S. Marc je crois que la corniche du décor de droite pourrait être attribuée ou au ciseau du susdit Giovanni surnommé Buora d'Osteno ([1]), qui apparaît en 1470 sur les registres de la construction de S. Zacharie et était souvent payé à part, ou encore au susdit Bartolomeo di Domenico, lequel, comme je le démontrerai au second volume, était précisément fils de Domenico dit *Duca*.

Par suite de comparaisons artistiques je ne crois nullement exact le système expéditif d' assigner le bas-relief de gauche à Antonio Gambello et l'autre à son jeune fils Vittore.

Je crois au contraire plus admissible l'hypothèse que ces travaux commandés à Antonio Gambello comme protomaestro furent confiés par celui-ci à quelques-uns des sculpteurs susdits.

Un maître Vittore di Antonio travaillait déjà à S. Zacharie en Juillet 1460 et était payé à raison de 26 sous par jour; toutefois je ne pourrais affirmer qu'il fût fils du *promaestro*, car dans les registres j'ai trouvé également un certain Vittore tailleur de pierres qui, en 1477 (c'est-à-dire quand Antonio Gambello était encore vivant) se disait fils de feu Antonio et doit être le Vittore Foscolo ([1]) déjà cité en 1459 dans les comptes et qui était fils de l'Antonio occupé à la Cà d'Oro.

C'est seulement plus tard, en 1473, que se trouve enregistré un compte de *L. XII s. VIII a m.º Antonio proto per parte de lavor fa sọ fio*, et le 26 Janvier 1474 on donnait L. XXXVII s. IIIJ au *fio de m.º Anth. proto per so resto.* On faisait d'autres paiements au *protomaestro* outre son salaire, ainsi par exemple: le 5 octobre 1474 lui étaient *contadi per resto de quello la laurado ducati V, e per el tempo fo lavorando al sepurchio ducati VI.*

Mais pour suivre un certain ordre progressif on verra un peu plus loin quels purent être les travaux exécutés ici par les Gambello.

On comprend quelle importance artistique auraient aujourd'hui les contrats et les dessins concernant les formes arrêtées d'avance pour la façade du nouveau Temple. Mais il ne nous en reste rien malheureusement, et du plan

([1]) Texte It., p. 69.

de la façade tracé par Antonio Gambello le stéréobate seul dut être exécuté.

Le relief architectonique de cette partie est donné par quatre fortes *lesene* ou contreforts (F') en exacte correspondance avec les divisions intérieures longitudinales.

Le socle (*fig.* 83 *profil*) est formé de robustes membrures assez bien profilées et répétées avec dimensions décroissantes vers le haut [1].

Le long de ce socle on voit gravée sur plusieurs points la lettre ou sigle A, sans doute la marque de l'atelier où il fut exécuté.

Dans le haut chaque contrefort se partage en trois miroirs carrés à encadrements qui se répètent dans les parties intermédiaires où se trouvent les susdits décors. La décoration de chaque petit miroir ou compartiment se compose (peut-être trop minutieusement) de plaques et bandes de marbres polychromes.

Si entre le stéréobate et la muraille supérieure à petites niches on peut relever une certaine harmonie de concept, celle-ci s'évanouit entièrement à l'étage suivant. Et je dis seulement harmonie de concept, car la différence de style entre ces deux parties est au contraire très grande; différence, ou pour mieux dire désunion, correspondant à l'intervalle de temps pendant lequel furent interrompus les travaux architectonico-décoratifs de la façade, à savoir de l'année 1460 environ, à 1485 où des maîtres lombards exécutèrent l'étage à niches, où reviennent encore des analogies avec l'arc triomphal du Castelnuovo de Naples.

La porte est aussi postérieure d'une vingtaine d'années au stéréobate, et est l'œuvre de Giovanni Buora et de Domenico Duca.

Malgré les absences répétées d'indications bien particularisées, je crois utile, pour donner une idée de l'activité des travaux à S. Zacharie, de grouper ici les noms des artistes et les notices concernant les maîtres qui y travaillèrent, mais en omettant, pour être bref, ce que j'ai déjà dit.

Parmi les tailleurs de pierres, en 1458 apparaît maître Venier, fils de feu Domenico, habitant à S. Severo [2], qui rétribué à raison de 26 sous par jour continua de travailler jusqu'en Avril 1483 et pendant l'absence d'Antonio Gambello le remplaça comme *proto*. Membre de la Scuola *grande* de S. Marc, laquelle par reconnaissance dota ses filles, il mourut cette même année 1483, De 1458 à 1459 travailla avec lui et pour le même salaire un certain maître Antonio.

Dès le commencement des constructions et pendant plusieurs années figure, comme je l'ai déjà dit, maître Giovanni Belli avec ses fils [3]. Figurent en même temps les maîtres Martino, Luca et un Marino di Giovanni (sans doute aussi de la famille Belli) lequel fut depuis envoyé aux carrières d'Istrie [4].

[1 2 3 4] Texte It., p. 69

De 1459 à une date assez éloignée travailla m.º Lazzaro di Niccolò avec l'une des plus fortes payes; il avait pour aide un certain Donato que je crois Comasque (1). A partir de cette année nous retrouvons souvent dans les registres maître Giorgio de Carona, dit aussi de Chiona, de Carnadi et une fois ailleurs *d'Ancône*. En 1459 nous voyons encore un Giovanni de Vérone; ces deux artistes étaient payés respectivement très cher, avec 31 et 32 s. par jour. On voit aussi souvent cité un certain m.º Michele de Zara; mais quoique les payes diffèrent de peu, je ne saurais affirmer que c'était le maître Micbele di Giovanni (2) également cité alors, ou celui qui en 1462 était appelé Michele de Sebenico. Un certain Michele Belegno travaillait en 1469. Parmi les autres tailleurs de pierres qui, à partir de 1459, sont souvent cités dans les registres figure tout particulièrement m.º Giovanni Cavoso ou Cavosso de Venise. Un maître Manfredo travaillait à raison de 30 s. par jour.

En 1462 figurent: Niccolò di Martino, Leonardo di Leonardo, Paolo di Vittore (luganais dont je parlerai ailleurs *con il suo fante* cité encore quelquefois avec le susdit Michele de Sebenico. Ces artistes étaient payés chaque semaine (comme la majeure partie des autres) à raison de 26 s. par journée de travail.

Parmi les maîtres maçons les mieux rétribués, dont les payes journalières variaient de 28 à 18 s., je citerai par ordre chronologique: m.º Giovanni Mosca, m.º Donato, m.º Martino de Brescia, m.º Tommaso de Bergamo, m.º Giacomo Loredano, m.º Marco (souvent cité, peut-être de la famille Fiorio), m.º Carlo, m.º Niccolò, m.º Michele, m.º Benedetto, m.º Vincenzo, m.º Bonazza de Bergame, m.º Bartolomeo di Giacomo, m.º Giovanni Italico, m.º Gregorio di Perino, m.º Giovani de Varese, m.º Giovanni de Crème dit aussi Giovanni de Crémone, m.º Georgio Tedesco, m.º Dolce de Crème, m.º Domenico du Lucques, m.º Perino de Bergame (1462), m.º Pietro de Castel Leone, m.º Giacomo de Côme et un certain Pietro di Martino, lequel du reste n'est pas qualifié de maître et recevait par jour seulement 13 s.

Il y avait aussi beaucoup de maîtres charpentiers, menuisiers, forgerons etc. employés à ces constructions, mais de trop peu d'intérêt artistique pour en rapporter ici les noms.

Mais n'étant pas qualifiés, on ne sait quel métier exerçaient m.º Bon de Bergame (non tailleur de pierres), m.º Pietro Tabacco, m.º Giacomo de Côme qui travaillait en 1463 pour 26 s. par jour, et un Baldassare de Carone; ces deux derniers étaient très probablement tailleurs de pierres.

En parlant de l'Église ancienne, j'ai signalé les travaux de m.º Luca; celui-ci, le 26 novembre 1463, recevait le *resto de ducati XVI el de aver per fatura de groppi IIII va nele Capele.*

(1 2) Texte It., p. 69.

Comme je l'ai fait observer, le mot *groppi* était à cette époque architectoniquement employé pour indiquer les armilles ou bandes parfois découpées en ornements, qui séparaient les piliers, les pilastres ou les colonnes; et ici je crois qu'il s'agit de celles qui entourent les bandes polystyles séparant entre elles les Chapelles de la couronne absidale (P. I, pl. 29, fig. 2).

Le fait de retrouver le 12 Juillet 1466 un petit paiement de *L. 2, s. 7, d. 4 per uno desegno facto da nuovo*, y compris la charpente, donne à penser qu'il s'agit seulement de quelque variante au second projet relative sans doute à ces Chapelles, et déjà le 14 mai de la même année un compte de m.° *Filippo di Melj taiapiera* (7) *per parte de ducati XXXIIIJ el de aver de lidi XI per suo manifattura*, nous informe de l'exécution d'une partie des chapiteaux de leurs absides. Aux décorations architectoniques de ces Chapelles et de la grande abside intérieure se rattachent aussi les paiements qui suivent, en date du 18 Août 1469.

*Chontadi a m.° lucha per parte de lidi ducati II.*
» *a m.° lucha per resto de lavoro de intaio ducati II, L. IIIJ.*
» *a m.° Felipo per parte de lavorar j lidi ducati I.*
» *a m.° Michiel beleguio ducati — s. IIII.*
» *a m.° Michiel per resto di lidj ducati I, L. II, s. III.*

Du 26 Janvier au 21 Mars 1470 figurent diverses avances à *m.° Luca per parte de far el garzo, per far i frixi e i lidj*, et le 11 Mars on lui paye pour le reste de *j lidi e frixo e 1.° fior e de tuto fese . . . ducati III.*

1472, 11 Juillet à *m.° Andrea taiapiera per zerti di piere vive per investir i volti da driedo L. XVIIII s. XII.*

Il est bon de rappeler que pendant ce temps on élevait encore le petit campanile (G); pour ce travail on payait déjà, le 28 Août 1469, 2 ducats à *m.° Lorenzo di Rigo da Rovigno* pour prix des gradins *della schala del buovolo.* Escalier qui tournant en limaçon conduit du campanile sur les toits et dans les plafonds au-dessus de l'extrados des coupolines du déambulatoire. Dans les supports pensiles ou consoles de pierre sur lesquels, vers l'intérieur, reposent les traverses des plafonds, on remarque un certain luxe de mise en œuvre qui relativement à cet endroit caché ne pourrait s'expliquer qu'en admettant d'autres variations d'un type ou dessin dans lequel au contraire ces supports étaient destinés à un autre usage et à rester visibles. Peut-être ce dessin fut-il modifié plus tard lorsque, au lieu de voûtes d'arête, on voulut couvrir le déambulatoire de coupolines.

Du 3 Novembre 1469 jusqu'en Mars 1470, sans doute par manque d'argent, il n'y a guère de dépenses considérables consignées dans les registres et pendant un certain temps parmi les maîtres rétribués à la semaine on ne trouve que les susdits maîtres Luca, Venier et Giovanni Cavoso.

En Avril 1470, apparaissent d'autres maîtres tailleurs de pierres, à savoir, Antonio, Biagio et un Giovanni dit *de Milan* qui est très vraisemblablement le susdit Giovanni Buora.

A partir du même mois jusqu'en 1480, nous voyons souvent cité *Ambruoxo da mondelo murer,* lequel est aussi une fois dit *de Milan* et qui le 3 Août 1472, signant comme témoin un acte de location, s'intitulait: *Magister Ambrosius de Mandello proto magister* (chef des maçons) *ipsarum munialium S.ti Zacharie de Venetiis*).

C'est à ce maître que l'on doit très probablement les constructions des voûtes à demi-bassin des absides et les travaux de construction de l'abside intérieure. En effet en Juin 1477 on enregistrait le dû à *m.º Ambroxo* (*murer*) *per lavorar el pilastro del sepurchio.*

Il est question pour la première fois du sépulcre dans le paiement cité plus haut fait à m.º Antonio Gambello le 5 Octobre 1474.

Il est de toute évidence que la construction de la grande abside intérieure ne pouvait avancer que du même pas que les autres parties de la grande nef à laquelle elle est statiquement liée; et sa solidité devait certainement préoccuper l'architecte, témoin la force extraordinaire des fondations de la partie polygonale (que j'ai pu relever) disposées à quatre saillies ou gradins continus et s'enfonçant à plus de 2m. 20 au-dessous du niveau du pavé du déambulatoire élevé de 0,m34 au-dessus du plan des nefs.

Toutefois Antonio Gambello ne pouvait pas toujours surveiller la direction des travaux, car il était au service de la Seigneurie en qualité d'ingénieur militaire, comme on le voit par l'indication suivante: Les Triestins s'étant emparés de la forteresse de S. Servolo, la République la fit reprendre par Vittore Pasqualigo Provéditeur en Istrie, et par délibération du 8 Juillet 1473 (1). enjoignait de fortifier cette importante position, *ut iuxta memoramentum magistri Antonij de San Zacharia circuitus parvus muniatur, et quo fieri potest inexpugnabilior reddatur : nam de magno alias vobis declarabimus nostram intentionem*, en envoyant le susdit maître Antonio. Dans une réunion précédente on décidait, il est vrai, d'envoyer un certain m.º Antonio de Santa Marina *pro incipienda et proseguenda suprascripta fortificatione*, mais je crois que c'était le même Antonio di Marco, dit *da San Zaccaria*, qui habitait au *confinio Sancti Leonis* ou *S. Lio*, c'est-à-dire dans le quartier limitrophe de celui de Santa Marina (2).

En 1473 réapparaît m.º Lazzaro qui en 1480 entre autres travaux fut chargé de préparer des modules ou *sagome;* dans la suite il travailla avec m.º Vettore (qui, lui aussi, reparaît en 1473) aux grandes archivoltes. M.º Lazzaro et m.º Venier figurent presque toujours sur les comptes des tailleurs de pierres d'Octobre 1474 jusqu'à la fin de 1475. Maître Lazzaro disparaît finalement des registres en Octobre 1483 peu après la mort de Venier.

(1 2) Texte It., p. 70 et 71.

En 1474 figurent des paiements faits aux maîtres Paolo di Angelo, Marco di Pietro (peut-être le père d'Antonio Gambello?) et Paolo di Giacomo. Ces deux derniers maîtres travaillèrent probablement encore à S. Chiara de Murano. La même année entraient aux travaux de San Zacharie, m.º Giorgio Gruato ([1]) et m.º Domenico Moro. Cet artiste que nous reverrons au second volume, fut inscrit en 1482 comme membre de la Scuola Grande de la Miséricorde sous ce titre: *Domenego de Salomon de Zuane taiapiera dito Moro.* ([2]). Il n'a toutefois aucun lien de parenté avec la famille de m.º Mauro bergamasque, lequel avait bien un fils qui exécuta quelque chose à S. Zacharie et un autre nommé Domenico, mais celui-ci au contraire faisait le commerce de draps et après la mort de son père (1504) se disait *Cīvis Bergami et habitator in suburbio S. Laurentij.*

En 1476 et dans la suite on voit encore les tailleurs de pierres Giovanni di Valentino et Martino avec son fils Francesco; maîtres qui étaient souvent employés à disposer les matériaux dans les carrières istriennes; en 1477 on trouve encore cité m.º Andrea tailleur de pierres et en 1480 m.º Giovanni de Bergame tailleur de pierres.

Il faut toutefois observer que dans ces dernières années les payes dépassèrent rarement les 26 s. par jour. Quant aux autres maîtres signalés par les registres, je n'en parle pas, parce qu'ils furent sans influence sur l'époque dont je m'occupe dans ce volume.

En 1476 commença le travail des grands chapiteaux de la nef, et le nom des maîtres qui en furent chargés, se trouve ainsi spécifié:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1476, 6 Mai | — *a m.º Zuane buora per prinzipiar li lidi dele cholone grande* . . . . . . . . | *L.* | *XVIII, s. IIII.* |
| » » | *a m.º Lucha per diti lidi* . . . | *L.* | *VI. s. IIII.* |
| 1477, 7 Juin. | — *a Alegreto per nome domenego ducha per parte de mezzo lido* . . . . . . . . | *L.* | *VI s. IIII.* |
| » » | *a biaxio per nome de m.ª lucha per parte de mezzo lido* . . . . . . . | *L.* | *VI s. IIII.* |
| » 14 » | *a m.º domenego ducha per R. de lidi* | *L.* | *XII s. VIII.* |
| » » | *a m.º lucha per resto di lidi* . . | *L.* | *XVIII s. XII.* |
| » 21 » | *a m.º lucha per resto di lidi* . . | *L.* | *XII s. VIII.* |
| » » | *a domenego ducha per resto di lidi* . | *L.* | *XVIII s. XII.* |

Toutefois le travail de certains fûts et piédestaux des grandes colonnes continua encore plusieurs années et leur dégrossissage en Istrie était souvent surveillé par m.º Venier, par m.º Lazzaro et enfin par m.º Vittore.

Les colonnes de l'abside intérieure et certainement encore les grandes contiguës (LL') de la nef commencèrent à s'élever en 1476.

([1] [2]) Texte It., p. 72.

La seconde colonne du *Sepurchio* fut mise en place le 11 Juin 1477, et le 29 du même mois on enregistrait le dû à m.º *Franzescho Marangon per far i sesti delle volte atorno il sepurchio*, c'est-à-dire pour les archivoltes de cette abside.

La même année maître Antonio Gambello devant s'absenter une autre fois par ordre du Gouvernement, une condition était stipulée avec lui que je transcris ici parce qu'elle n'est pas sans importance pour connaître les attributions de l'architecte de S. Zacharie :

1477, 12 Avril. — *Voici les pactes et conventions passées nouvellement entre le Monastère de Messire saint Zacharie de Venise d'une part. Et Maître Antonio de feu Marcho premier maître de l'église de san Zacharia de l'autre part. . . Comme le susdit Maître Antoine premier maître est sur le point de partir pour le levant par ordre de notre Ill.me seigneurie de Venise, pendant tout le temps que durera son absence, il s'oblige et promet d'avoir soin de laisser un bon maître qui comprenne bien les mesures à faire les modules pour les maîtres tailleurs de pierres afin que ceux-ci puissent travailler sans perdre de temps, ce Maître remplaçant sera obligé en conscience de montrer les dites mesures quand le lui demanderont les susdits maîtres tailleurs de pierres, et de les leur désigner avec bonnes et justes mesures. Et ce Maître laissé par le susdit Maître Antoine proto ne doit avoir de notre Monastère aucun paiement pour désigner et montrer les dites mesures que lui ordonnera le susdit Maître Antoine. De plus pendant tout le temps que le dit Maître Antoine proto sera absent de cette ville, il ne doit àvoir aucun salaire de notre Monastère quand bien même travailleraient XX maîtres tailleurs de pierres et maçons et plus et moins comme il nous plaira, pendant ce temps nous sommes dispensées de donner aucun paiement au susdit Maître Antoine proto. Pour ce qui est des travaux exécutés et du loyer de la maison qu'il habite, nous voulons tenir et tenons le dit Maistro Antonio et ses héritiers dégagés de toute réclamation de notre part. Et lui s'engage de son côté à ne rien réclamer au Monastère. De même nous lui accordons la maison qu'il habite sans loyer aucun tant qu'il sera absent, mais à condition de la laisser dans l'état actuel et de laisser un bon Maître intelligent qui connaisse les mesures nécessaires au travail de notre Église. De plus nous déclarons que, quand il plaira à Dieu que le dit Maître Ant°. revienne à Venise, nous voulons lui confirmer et confirmons en tout et pour tout son salaire, d'après les pactes et conventions premières faits entre nous, lesquels déclarons avoir duré dès l'année X dernière qui doit commencer au jour et millésime susdit.*

*MCCCCLXXVII le 22 Avril en l'Église de S. Zacharie. Et pour plus de clarté et confirmation des pactes susdits toutes les dames du monastère ont comparu avec le susdésigné Maître Antonio proto, moi (Stella Chapelain des Vénérables dames Religieuses de saint Zacharie) j'ai lu le susdit accord en toutes lettres tel qu'il est et toutes les dames l'ont approuvé et Maître Antonio s'est déclaré satisfait* [1].

[1] Texte It., p. 72.

A propos des 6 fenêtres commandées en 1458, j'ai déjà fait observer qu' une partie avait été probablement modifiée depuis et appliquée à l' abside intérieure. Et en effet celle-ci avait déjà pris forme, qu'on trouve indiqués les versements qui suivent :

1478, 11 Mai. — Fait un paiement pour l' acquisition et le transport *delle piere vive per investixon dai trafori*, c' est-à-dire pour les revêtements autour des cinq ouvertures à arcs aigus avec jours.

1481, 11 Mars. — *a Zuane buora per X mezi lidi va ai strafori a s XLV l'uno. — L. XXII s. X.*

1481, 21 Avril — *a Zuane buora per do lidi a colonelle da strafori — ducati 1 L. 4.*

Travaux qui, selon moi, ne peuvent avoir trait qu'aux additions de certaines parties pour adapter ces vieilles fenêtres

Le chœur ou abside intérieure ne fut terminé qu' en 1486, comme on le voit par le paiement fait, le 19 Août de cette année, à *maestro Moro el qual dresso el volto dela Capela grande a laude del Signor.*

La sacristie (S) ne fut commencée qu' en 1488.

M.° Antonio Gambello était mort avant le 26 Février 1481, car ce jour on payait L. 4 remises *a dona orsa fo del proto per 1° arganello e do Zochi, IJ taie in tuto dacordo*, et le nom d' Antonio di Marco ne reparaît plus sur les registres, la direction des travaux étant alors sans doute confiée provisoirement à m.° Venier et à m.° Lazaro; le 12 Juin 1483, était nommé *proto magistro moro, che el se haconzà . . . al lavorar si de taiapiera e de murer et quelo se a far de marangon e die aver per el tempo il stara in la tera a raxon di ducati LXXX a lano* (1).

La plupart ont prétendu que maître Moro appartenait à la famille artistique des Lombardo, ignorant ou ayant oublié que Domenico Malipiero avait écrit avec son exactitude accoutumée dans ses Annales que le 1er Juin 1492 « on a » commence à refaire l' église de Santa Maria Formosa par les fondations avec » le concours de Mauro Bergamasco, tailleur de pierres, architecte » (2).

L. Seguso, dans un travail sur les Lombards inséré dans l' opuscule intitulé *Bianca Visconti e Francesco Sforza* etc. (Venise, 1878) est allé jusqu' à prétendre que maître Moro était frère du caronais Pietro Lombardo.

Ensuite Cecchetti, dans son *Saggio di cognomi* etc. déjà cité, à propos d' un Ermolao Lombardo qu' il place parmi les tailleurs de pierres, ayant écrit: *Nicolosa de ca Lombardo* « veuve de **maestro** Ermolao Lombardo di « S. Marziale », 1501, 23 Octobre « (Atti Busenello Priamo) », j' ai voulu examiner le document qui par les dérivations du nom Ermolao, en Almoro ou Moro, pouvait donner lieu à plusieurs hypothèses. Or voici ce dont il s' agit:

1591, 23 Octobre. — *Testamentum domine Nicoloxe de cha Lombardo relictae q.m* **magnifici domini** *Hermolai de conf.° S.ti Martialis . . . .*

(1 2) Texte It., p. 74.

*Teste, Io Nicolo fio de Maistro Jaco.º taiapiera testimonio . . .* (¹).

Relativement à maître Moro tailleur de pierres et architecte, surnommé aussi alors Moretto, fils de Martino, j'ai découvert une foule de documents qui trouveront place au second volume; cependant je fais savoir dès maintenant au lecteur qu'il s'appelait: *m.º Mauro de' Cudussis de Lentina Valle Brembana, Civis Bergomi.*

Son frère, nommé Bernardo (²), fut employé quelque temps dans les carrières d'Istrie pour la construction de S. Zacharie.

Au commencement de l'année 1481, c'est-à-dire au moment de la mort d'Antonio Gambello, les travaux étaient arrivés au point que voici:

Les décorations architectoniques de la façade ne dépassaient pas en hauteur le stéréobate; étaient terminées les murailles d'enceinte et les chapelles de la Couronne absidale; mais le déambulatoire était encore à découvert, puisque l'étage inférieur seul de l'abside intérieure était élevé avec une partie du haut et les antestatures; plusieurs des grandes colonnes de la nef étaient en place et par conséquent devaient encore manquer les arceaux, les murailles et les voûtes qui retombent ou reposent sur elles.

Ce qui, dans l'intérieur de S. Zacharie, impressionne le plus l'artiste (P. 1, pl. 29), c'est l'effet produit par l'isolement et les formes de l'abside centrale qui avec sa double rangée d'ouvertures se détache d'une manière pittoresque entre les lignes élancées et les masses architectoniques du déambulatoire et des Chapelles absidales que fait ressortir merveilleusement la distribution des lumières dans les fonds.

L'ensemble de ces parties, qui par le concept sinon par les détails sont un produit de l'art ogival, par l'élancement et le mouvement alerte se relie suffisamment aux hardis soutiens de la grande nef au vaste système d'arceaux et de voûtes qui s'élévent sur ces derniers.

En étudiant une à une ces œuvres, on trouve dans les divisions des Chapelles absidales, ou dans leurs antestatures (J et J'), des masses verticales dont l'ensemble accuse une certaine parenté avec les pilastres polystyles dè la période ogivale (P. 1, pl. 29, fig. 2). La partie polyédrique de ces soutiens est séparée de la partie supérieure, formée de demi-colonnes ou colonnes de demi-relief, par une ceinture saillante qui se repliant tourne ensuite à l'intérieur des Chapelles déterminant ainsi d'une certaine façon la corniche ou cimaise de ce genre de stylobate sur lequel reposent les autres demi-colonnes qui avec leurs chapiteaux servent d'imposte à la partie arquée des fenêtres et aux arceaux aveugles. Cette hybride ceinture à frise partagée en petits carrés décorés alternativement de rosaces ou feuillages et de têtes d'amours et anges offre un relief tellement forcé et si peu délicat qu'elle montre comment à cette époque de

(¹ ²) Texte It., p. 74.

transition les artistes, à force de chercher le grandiose, tombaient facilement dans le mauvais goût; les têtes des amours, dans la frise, semblent plutôt exécutées de manière à obtenir uniquement de l'effet à distance, et ceux de la Chapelle de droite, quoique d'un moindre relief, semblent aussi exécutés par un ciseau peu habile à traiter la figure.

Une autre production caractéristique de celui qui dirigeait ces travaux, c'est la forme donnée aux archivoltes à plein cintre sur le devant des Chapelles, lesquelles ne sont, ce semble, que le prolongement des demi-colonnes latérales des susdits pilastres polystyles et ne sont séparées d'elles que par les chapiteaux, mais dans les clefs de voûte ces grands arcs disgracieux manquent de toute décoration.

Il semble que l'architecte de cette partie ne pouvait que trouver étrange l'indépendance des formes et modénatures de l'arc de celles de ses supports, et peut-être partisan du nouveau style n'avait-il conçu qu'une idée de grandiose en opposition avec la légèreté des formes employées dans les constructions à arc aigu.

Aussi entre ces parties de S. Zacharie et le portail des Ss. Jean-et-Paul existe-t-il des analogies (Pl. du frontispice), et dans le dernier, un autre élément classique, à savoir l'entablement se plie, lui aussi, aux formes des colonnes. Toutefois la pesanteur de l'arche y est jusqu'à un certain point mitigée par l'ornement à feston. Je dis mitigée, mais pour mieux juger cette œuvre, il serait plus exact de dire que la beauté des décorations est un palliatif du manque d'élégance architectonique.

Dans les clefs de voûte des susdites archivoltes de S. Zacharie sont sculptées des demi-figures de prophètes disposés dans l'ordre suivant, à commencer par la droite: Moïse, Siméon, Zacharie, Jérémie et Jonas. Les têtes de ces Saints, excepté celle du milieu, tournées en trois points, n'ont rien de remarquable et les extrémités plutôt petites et dénuées de grâce sont aussi modelées avec peu de précision.

Expressive au contraire, traitée largement et d'ailleurs avec un certain soin est la tête de S. Zacharie plus en relief que les autres; les longs cheveux et la barbe touffue sont divisés en parties convenables et bien découpées.

C'est dans ces figures que je crois découvrir l'explication des paiements spéciaux faits, comme je l'ai dit plus haut, en 1473 et 1474 à Antonio Gambello et à son fils. Mon sentiment se trouve confirmé jusqu'à un certain point, par certaines affinités que je rencontre entre ces sculptures et une partie de celles du chœur en marbre de S. Stefano, attribué à Vittore Gambello, dont nous ne connaissons réellement que des travaux en bronze. Il est pourtant bien visible que les figures de ce chœur ne peuvent toutes être assignées à un seul maître et je ne crois pas invraisemblable que la main y ait été mise par An-

tonio, son père, et par Marco, tailleur de pierres (ne pas le confondre avec Marco di Pietro), qui en 1474 travaillait à S. Zacharie comme *garzone* et qui pourrait être le frère de Vittore [1].

Des analogies qui existent entre plusieurs statues de ce chœur et celles qui surmontent la balustrade des Frari, on pourrait encore déduire qu'Antonio Gambello eut une certaine part dans cette dernière avec d'autres sculpteurs. Et ici il n'est pas inutile de signaler une autre chose qui vient à l'appui de mon opinion, à savoir que dans certaines lignes verticales du chœur de S. Stefano, les feuillages sont composés et exécutés par l'un des ornemanistes qui décorèrent les parastes de la balustrade des Frari.

Chacune des demi-figures des clefs de voûte de S. Zacharie s'appuie sur le tronçon d'un cartouche revêtu de feuillages de formes lancéolées, lequel servait encore autrefois à suspendre les lampes ou *Cesendeli.*

Je trouve également prétentieuse et lourde la combinaison et les proportions des demi-figures dans l'enfoncement des Chapelles par rapport à l'étroitesse des vides.

Puis il me semble étrange que la partie arquée de leurs ouvertures, à cintre rehaussé, n'ait pas eu originairement, à l'entour au moins, quelque modénature ou sinon quelque autre ornement en peinture. Et c'est probablement aux fonds des arches aveuglées de ces absides que se rapportent les paiements faits en 1489 *per penture, a m.º Antonio per far i profeti driedo la giexia.*

Les chapiteaux de ces Chapelles sont imités du composite, tandis que ceux des antestatures polystyles sont presque tous corinthiens. Leur vase cannelé est revêtu d'une rangée seulement de feuillages trop courts, avec profonds sillons à l'instar des classiques et avec contours dentelés sur quelques-uns mais pour la plupart à lobes allongés type d'olive. Variétés qui sont des indices du goût different des sculpteurs; les dos des volutes contiguës sont revêtus de feuilles descendantes et les tiges sont souvent tortues; comme caractéristique de cette période je citerai la forme des ovules dans les cimaises des campanes, presque entiers et timidement dégagés.

Tandis que par la composition et les détails ces chapiteaux appartiennent déjà à la Renaissance, l'influence de l'architecte directeur semble s'y manifester encore per le manque de développement de leur partie supérieure (avec des abaques très grèles qui commencent à peine à se courber) et par la faiblesse de la masse décorative.

L'ordre plus bas de l'abside intérieure est formé d'un groupe de trois colonnes pour chaque extrémité et de quatre autres groupes de quatre colonnes chacun, correspondants aux angles du demi-décagone de base.

Sur ces colonnes de marbre grec qui proviennent, on l'a vu, en partie

[1] Texte It., p. 73.

d'autres édifices et en partie peut-être encore de la colonnade de gauche de la nef médiane de la vieille Église, on voit des groupes de chapiteaux creusés chacun dans un seul bloc de pierre istrienne et disposés, relativement à leurs différentes décorations, symétriquement aux deux ailes de l'abside. La forme de leur partie supérieure est cause dans ceux des angles de certaines compénétrations des abaques et volutes et de certains mouvements et jeux de lignes architectoniquement peu recommandables.

Cette espèce de chapiteaux polygones se retrouve encore dans le portail des Ss. Jean-et-Paul, et quoiqu'elle soit robuste, l'effet en est peu imposant et elle se prête beaucoup mieux appliquée à de grandes masses.

Un autre détail typique des susdits chapiteaux consiste d'ailleurs dans la double campane ou la division de celle-ci en deux parties distinctes. Division qui est peu agréable spécialement dans ceux (P. 1, pl. 26, fig. 2) qui sont décorés de cannelures spirales ne correspondant ni avec la partie supérieure ni avec le fût lisse de la colonne inférieure.

Ce n'est pas du reste dans nos édifices le seul exemple de ce genre de chapiteaux de la Renaissance, car ils étaient employés presque à la même époque à S. Michel de Murano.

Ce qu'il y a également ici de caractéristique, c'est un certain défaut de développement dans les feuillages et le type des revêtements sur le dos des volutes.

Après une comparaison attentive des détails, j'ai pu me convaincre que dans l'abside de S. Zacharie les chapiteaux des groupes extrêmes animés de petites têtes de chérubins (M M') furent exécutés par le même artiste (probablement le susdit m.° Luca) qui sculptait ceux de la Chapelle absidale médiane (H'), les grands chapiteaux de la nef décorés des petits angles (L L' Q Q') et le lutrin de la vieille Eglise (P. 1, pl. 30, fig. 2 et 3).

Les deux groupes centraux (O O') à cannelure verticale ont au contraire dans les feuillages les mêmes caractères de sculpture que les chapiteaux de la seconde chapelle absidale de gauche et ceux de la nef décorés d'aigles plus grands (P P').

Dans les détails de ces deux groupes de chapiteaux et dans les suivants (N N') on rencontre la vivacité et la grâce de la vraie Renaissance, et à les comparer avec d'autres travaux, je les crois exécutés par des maîtres lombards (P. 1, pl. 26, fig. 2).

La partie de l'abside qui s'élève sur les arcs à plein cintre est, tant par ses piliers polyédriques que par le type de la partie arquée et les jours, un résultat évident de l'art ogival. Elle est bien proportionnée dans l'ensemble, robuste et en même temps élégante. Toutefois à cette place elle semble presque exprimer une protestation instinctive de révolte de l'art ancien contre le clas-

sique désormais vainqueur, auquel Gambello s' était plié et avait tant accordé mais auquel il ne voulait pas sacrifier cette abside étudiée par lui avec tant d' amour, mais malheureusement sans avoir la satisfaction de la voir terminée.

C' est le dernier élan de l'arc aigu à Venise. Toutefois dans les constructions commencées quand florissait encore l' art ogival et achevées dans la période de la soi-disant première Renaissance, il n' est pas difficile de retrouver des exemples identiques de compénétration de styles, qui sont dus en partie à la mise en œuvre de matériaux déjà travaillés par de vieux maîtres et en partie aussi à la recherche de l' effet décoratif et pittoresque, sans égard à l'homogénéité des moyens, qui est l' une des hybrides caractéristiques des commencements de la Renaissance.

Dans le déambulatoire de S. Zacharie, au désir du grandiose, au mouvement et à la continuité des courbes à plein cintre, ainsi qu' à la liaison de celles-ci avec les coupolines aveugles projetées en dernier lieu, on sacrifia depuis la forme plus rationnelle au développement de cette partie ichnographiquement de style ogival.

A cause de la forme trapézoïdale à la base des divisions de ce déambulatoire, où il s' agissait de disposer des archivoltes de rayon différent, on ne put se dispenser de recourir à certains rehaussements de courbes, qui font regretter l' élégance de l' arc aigu.

En ce qui concerne l'art de la Renaissance je compléterai l' étude de cet édifice dans la seconde partie de cet ouvrage, où je réexaminerai plusieurs travaux déjà signalés ici, comme par exemple: les grands chapiteaux et les soubassements et les typiques piédestaux octogones des grandes colonnes (P. 1, pl. 29, fig. 1 et pl. 30 fig. 1), lesquels, suivant la remarque de Selvatico ([1]), sont un « procédé ingénieux pour donner de la légèreté sans faire paraître » grêles les colonnes elles-mêmes ». Procédé dont le mérite est attribué à Antonio Gambello.

Antonio Gambello, architecte de S. Zacharie, est toutefois qualifié sur les registres uniquement comme Antonio di Marco, de *proto*, et c' est au contraire par d' autres documents dont j' ai fait la découverle, que j' ai pu connaître sa famille ou la raison de son surnom Gambello ainsi que sa mort au service de la patrie ([2]) ; je rappelle d' ailleurs qu' une branche collatérale de sa famille était surnommée Zancheta.

Relativement aux débuts de la vie artistique d' Antonio Gambello et à l' influence de la Renaissance sur ce maître vénitien je ne crois pas sans intérêt, du moins pour dissiper un doute, de découvrir la paternité et la famille de cet Antonio qui en 1443-44 (*v. page 47*), pendant les travaux de la tribune ou

([1] [2]) Texte It., p. 73.

chœur du Santo à Padoue, figure comme *garzone* du protomaestro Bartolomeo di Domenico.

En 1467-1468 Antonio Gambello travaillait aux fondations du Castel nuovo du Lido où il apportait encore des modifications dans le système des carcasses sous l'eau (1). Le 19 Juillet 1470 (2) les Procurateurs de Saint-Marc, pour s'assurer de la nécessité de restaurer la voûte du chœur de l'Eglise de Saint-Marc, appelaient en consultation, outre leur protomaestro Antonio Celega, les maîtres: Antonio de S. Zacharie, Giovanni d' Avanzo *proto* des menuisiers à l' Office du Sel (3), Marco di Fiorio maçon, Vito tailleur de pierres et Giovanni Masarato.

Le 29 Octobre 1471, le Doge Cristoforo Moro laissait par testament une forte somme d'argent pour l' achèvement de *lopera comenzada* de l'Eglise de Saint-Job (la Chapelle majeure avec les deux petites des côtés ayant déjà été faites à ses frais) *in longarla e far le Capelle,* ordonnant qu'elle fût avec *quella solicitudine sara possibel compida et fornida segondo lordene dato . . . i lavori de le qual se debiano fornir per maistro Antonio tajapiera di S. Zaccharia over per quello de S. Severo* (4). Je parlerai ailleurs des artistes qui prirent part à l'exécution de cet édifice, où se manifeste mieux qu'à Saint-Zacharie, et même avant, l'art de la Renaissance entièrement affranchi de tout lien avec l'art ogival. Il est toutefois à supposer qu' Antonio Gambelo avait encore, avant la mort du Doge, dirigé la construction de la nouvelle église et du couvent de Saint-Job (*fig. 84.*)

Enfin, comme je l'ai déjà dit, en 1474 il faisait divers travaux pour le monastère et l' Eglise de Sainte Claire à Murano, qu'on rebâtissait alors, et entre autres choses exécutées par lui, je citerai: des fenêtres, des corniches, un Jésus sur la porte principale, *avec son inscription,* et une retouche des feuillages exécutés là par m.º Paolo di Giacomo lequel y travailla beaucoup en même temps que m.d Paolo di Luca Canale; il est aussi intéressant de savoir que pour la porte et les deux fenêtres circulaires, les deux derniers maîtres furent chargés de faire le travail par moitié chacun.

## LA GRANDE PORTE DE L'ÉGLISE DE SAINTS JEAN-ET-PAUL.

J'ai signalé un peu plus haut une analogie de concept entre les grandes arches des Chapelles absidales du nouveau temple de Saint-Zacharie et le portail de l'église des Ss. Jean-et-Paul, et cela parce qu' on y trouve le même degré de goût pour combiner les éléments classiques, avec ceux du style ogival et pour les faire concourir à un but identique.

(1 2 3 4) Texte It., p. 73.

Cette porte ( v. la Planche du frontispice ) est une œuvre inachevée et en effet on voit de suite que sur les colonnes accouplées il manque quelque chose dont la forme se devinerait facilement, en s'identifiant avec l' esprit des architectes de notre époque de transition.

Si, abstraction faite du caractére hybride du style, on considère la façon dont sont disposées les grandes masses, un peu lourdes, on surprend clairement chez l' architecte de cette porte une grande connaissance des moyens propres à produire un grandiose effet décoratif; ce à quoi contribue surtout l'emploi des colonnes, les niches des colonnes intérieures et le gros boudin à feston dans la partie arquée.

En examinant au contraire la manière de grouper les diverses modénatures, la façon dont elles sont raccordées et alternées, la forme des profils et le mouvement du socle et des entablements et n' importe quel autre détail, on ne peut s' empêcher de dire que tout n' y est pas harmoniquement combiné, que beaucoup de choses y sont communes et même puériles (*v. fig. 85 plan et fig. 86 profil de la porte inférieure*).

Il faut noter, comme une nouveauté ou pour mieux dire comme un remaniement de chose défendue, la saillie des boudins des plinthes des bases relativement un peu effacées.

Le type des chapiteaux est déjà classique et ici encore ceux de l' intérieur ont la forme polygonale ; toutefois leurs détails manquent encore des caractères de la Renaissance.

Quant à l' entablement presque dépourvu d' architrave et à la gouttière revêtue au dessous de feuillages saillants, on voit clairement le défaut de connaissance de l' emploi rationnelle de cette partie architectonique, entendue seulement ici comme décoration.

Cette œuvre accuse encore la main de plusieurs artistes et d' écoles différentes, ce qui peut être surtout constaté en comparant les formes des végétaux infléchis dans les contours (*v. fig. 85, A et pl. 26, fig. 1*), et les feuillages des bases et des chapiteaux, avec ceux de la frise, où, si à cause de la finesse des sculptures ils manquent d' une certaine variété, ils sont au contraire tournés et fouillés avec habileté.

Mais le plus bel ornement de cette porte est incontestablement la guirlande de l' arche; et abstraction faite de la forme pesante de la modénature, elle est un chef-d' œuvre du genre, qu' on pourrait étudier comme modéle pour appliquer avec le plus de goût possible la nature à la décoration.

Au commencement de l' année 1458 ce portail n' était pas encore commencé et quoique l' on songeât déjà à sa construction [1], étant donné les caractères du style, je le crois postérieur d' une dizaine d' années environ à cette date, et à

[1] Texte It., p. 74.

mon avis l'entablement surtout et la guirlande auraient été exécutés, sous les ordres de Gambello, par l'un des ornemanistes de la Renaissance qui travaillaient avec lui à S. Zacharie.

## LES MONUMENTS FUNÈBRES.

Dans le cours de ce volume j'ai dû çà et là recourir par des études comparatives à l'examen de plusieurs des nombreux monuments qui abondent encore dans nos églises; mais pour donner une idée plus exacte de l'évolution artistique de la période dont je m'occupe, je vais passer chronologiquement en revue ceux dont le type architectonico-décoratif, ou même les travaux de statuaire peuvent offrir le plus d'intérêt.

Dans l'église des Ss. Jean-et-Paul, près de celui du Doge Venier, non encore mis en place en 1403, se trouve le monument élevé en 1411 à Agnès, femme de ce prince et à sa fille Ursule (P. 1, pl. 5, fig. 2). La voûte qui recouvre le sarcophage, au lieu d'être pensile, est soutenue par des demi-colonnes à cordonnets en spirale, mais d'un côté le cercueil supporté par deux bonnes consoles, les édicules de l'autre n'ont de nouveau que quelques détails, et même l'arc infléchi mixtiligne avec feuillages animés était employé déjà à la fin du XIVe siècle. Sur différents points la décoration, quoique peu fine, est suffisamment bonne et rappelle les types préférés des dalle Masegne dont l'école se trouve représentée, surtout dans les têtes d'hommes du bas-relief du tympan, d'un modelé toutefois peu accentué.

En général les têtes sont assez bonnes et celle de la Madone est suffisamment expressive, sans compter que dans cette partie et dans les draperies ces figures sont au-dessous du médiocre; trapues et les mains presque informes (la droite du Père Eternel sur l'arc aigu est même tordue), elles laissent même sous le rapport de l'exécution beaucoup à désirer.

Ces sculptures ont des rapports non seulement de temps mais encore d'école avec le monument de Paule Blanche Malatesta († 1398) dans l'Église de Saint-François de Fano, et spécialement avec les bas-reliefs du tombeau et avec les statues alignées sur la paroi. A ce monument qui a de nombreux caractères des œuvres vénitiennes, travaillait en 1413 un maître Filippo tailleur de pierres de Venise, peut-être le Filippo cité à la note 12 de la page 46.

Il reste aujourd'hui peu de chose du tombeau élevé au Doge Michel Steno († 1413); toutefois nous avons une idée de sa structure grâce à une aquarelle de Grevembroch (*v. fig. 87*), et nous voyons que, quoique moins riche en

sculptures, son type architectonique ne devait pas s' écarter beaucoup du monument du Doge Michel Morosini († 1382) dans la susdite Eglise des Ss. Jean-et-Paul, et qu' il avait comme ce dernier au fond de la lunette une mosaïque d' une composition toutefois un peu différente.

Le monument Steno qui se faisait encore remarquer par la polychromie des autres parties [1] fut en 1802 enlevé de la place qu' il occupait dans l'Eglise de S. Marina et ensuite maltraité et honteusement abandonné dans un coin. Cette Église ayant été supprimée en 1810, les derniers restes de ce tombeau, à savoir la figure couchée du Doge et l' inscription, furent transportés dans le temple des Ss. Jean-et-Paul [2].

La tête de la statue bien modelée relativement au temps, excepté sur les tempes, semble une copie faite sur un cadavre, comme l' indique encore la tumescence de certaines parties avec lesquelles contraste la maigreur des mains, anatomisées du reste avec grand soin.

Il ne paraît pas improbable qu' à ce monument ait travaillé ce maître Paolo de S. Maria Zobenigo, fils de Biagio tailleur de pierres [3], qui dut sculpter le tombeau de Niccolo Vitturi et qui fut chargé d' exécuter celui de Bartolomeo Morosini (*v. nôte 7, page 4 du T. I.*)

Dans le monument élevé au capitaine Paolo Savelli romain († 1405) dans l'Eglise des Frari (*v. fig. 88*), le tombeau en l' air soutenu par de riches modillons, par la manière dont le plan a été conçu et par la disposition et forme des nichettes a évidemment une étroite parenté avec d' autres travaux congénères qu' on attribue à la famille des dalle Masegne, ainsi par exemple entre autres avec le monument de Rainiero degli Arsendi dans le cloître de S. Antoine à Padoue et avec le tombeau de Giacomo Cavalli aux Ss. Jean-et-Paul.

Les statuettes du sarcophage Savelli accusent, elles aussi, la même école mais un peu en progrès, et quoiqu' elles ne soient pas très élégantes, elles offrent cependant une certaine désinvolture et sont assez bien modelées.

Mais ce qu' il importe surtout de faire remarquer dans cette œuvre, c'est l' introduction d'un nouvel élément statuaire, à savoir la statue équestre.

Dans la haute Italie d' autres figures identiques avaient été un siècle auparavant élevées sur les monuments mais avec un autre concept. Dans les groupes équestres des Scaligeri et des Visconti, la pose tranquille et équilibrée des chevaux et les figures impassibles des guerriers en costume de combat serrées parmi les hautes selles et dressées sur les étriers comme pour mieux dominer la file de leurs fameuses compagnies, donnent assurément à ces œuvres un aspect majestueux et imposant. Mais cette grande symétrie et tranqnillité de lignes devait au contraire répugner presque comme une entrave à l' artiste du XV^e siècle, qui recherchait avant tout l' effet de la vivacité et de l' élégance,

(1, 2, 3) Texte It., p. 75.

et sinon par une expression plus heureuse, du moins par une allure plus résolue de la monture, par une bonne interprétation des formes chevalines, par la pose étudiée et l'aisance du cavalier, il réussit dans son entreprise. Est-il besoin d'ajouter que pour réaliser un tel concept animé, la matière employée, c'est-à-dire le bois, lui fut d'un grand secours.

J'ai appelé l'auteur de cette statue un artiste du XV[e] siècle, car, suivant les justes observations de A. G. Mayer (1), si les formes des figures du sarcophage sont encore assez rapprochées de celles du monument du Doge Venier, dans ce groupe équestre le talent des dalle Masegne est déjà surpassé et l'on y voit au contraire le caractère de l'art sculptural progressiste de la première moitié du XV[e] siècle. Je ne crois pas pouvoir admetre cette statue équestre parmi les produits de l'art vénitien.

Outre la partie en bois, chose que l'on devine déjà, le reste du monument était aussi recouvert d'or et de couleurs dont on aperçoit encore les traces (2).

Dans la Chapelle de S. Hélène construite en 1418-20 (*v. note 1, page 57 du T. I*). par les Bonromeo, on remarquait à gauche, écrit Sansovino, « un » tombeau de marbre avec différentes figures petites très bien comprises, et » avec feuillages, et autres ornements très riches, sous lequel est sur fond azur, » une inscription en caractères Gothiques dorés et ce tombeau était l'œuvre » de Mattheo de Revetti de Milan en l'an 1422 » (3).

Cicogna qui, dans ses *Inscriptions*, supposait que *Revetti* était l'auteur de l'épigraphe du tombeau et non un artiste, changea ensuite ce *Revetti* en *Revertis* (4) citant à ce propos une famille milanaise de ce nom et un Ambrogio de Revertis mort à Milan en 1504.

Comme on peut le déduire de tout ce que j'ai dit sur la Cà d'Oro, il s'agit au contraire ici sans doute du sculpteur qui travailla tant dans cet édifice.

Malheureusement ce monument a été dispersé en même temps que la pierre d'Alessandro Bonromeo, laquelle, d'après Sansovino, « était couchée » par terre devant le parapet de l'autel » et portait sculptée « l'image du dit » Alessandro vêtu avec les manches à la Comeo, le capuchon sur le tête à la » florentine, suivant l'usage du temps ». Grevembroch nous a conservé le dessin de cette pierre, dont le contour était marqueté.

Il ne reste plus aujourd'hui, à ma connaissance du moins, des travaux de Reverti comme statuaire, que l'ange porte-étendard que j'ai découvert à la Cà d'Oro, mais dans un état tel qu'il ne peut guère nous offrir une base de comparaison pour retrouver quelque autre travail du maître dont les œuvres servirent de modèles au XVI[e] siècle et étaient encore estimées à la fin du XVI[e]. Mais, à défaut de ce tombeau, nous en avons un autre qui, quoique exécuté

(1 2 3 4) Texte It., p. 75.

avec des détails de la vraie Renaissance, peut jusqu'à un certain point en rappeler approximativement la structure. C' est le monument érigé en l'honneur de Bartolomeo Bragadino dans l'Église des Ss. Jean-et-Paul (*v. fig. 89*), comme on le voit par ce passage de son testament autographe de 1474 et ouvert après sa mort le 16 Mars 1480:

*Mi borlolamio bragadin fo de misser piero che fo de misser bartolamio dela contrada de San Severo .... Voio me sia fata una sepoltura de marmoro simile de quella che xe in chapella de sancta lena da cha boromei a man zancha de laltar la qual sia de quela bonta de piera e de lavoro salvo che non voio labia indoramento algum, salvo che le diademe di sancti ma habia tutte le altre cosse che sia convenientemente la qual sepoltura trovi za maistro me la volse far per priexio de ducati 130 ma asotiase li mie commissarij piu i puol soto la qual sepultura voio sia scripto de lettere grosse legibile questi versi numero 4* (changés depuis): *primo: Bartholomeus eram bragadeno sanguine cretus: Lo sichondo: Qui musas coluj socraticamque domum: Lo terzo: Patricios liqui heredes quos seva teneret: Lo quarto: Paupertas fecit hoc nobilitatis amor: ...*

*... La dita mia sepultura voio sia messa da una de le bande dentro de la porta granda dal ponte de piera de la chiexia de San Zuan pollo la qual sia messa honestamente ad halto ... la qual sopra dita sepultura voio ... sia compida un anno da puo la mia morte ...* [1].

En 1423 un autre grandiose élément décoratif dés monuments funeraires, à savoir le pavillon funèbre, était importé à Venise et directement grâce aux maîtres Toscans dans le tombeau déjà cité du Doge Tommaso Mocenigo († 1422).

L' absence de données certaines sur l' âge de certains tombeaux ne nous permet pas de dire d' une manière précise où cette partie fut appliquée pour la première fois sous une forme aussi imposante; et ce n' est pas ici le cas de promener le lecteur à travers l' Italie pour lui rappeler que le concept de cette forme remonte aux prétendues draperies mobiles devant les sculptures dés monuments du XIII[e] siècle; il me suffit, ce semble, d' indiquer que le pavillon funèbre, tel qu' on le voit dans le monument Mocenigo. (P 1, pl. 22), est un produit de l' Art Toscan. En voyant du reste que cette œuvre était déjà terminée en 1423, on se demande si cette innovation à été empruntée, comme Müntz paraît le supposer [2], du tombeau de l'antipape Jean XXIII dans le baptistère de Florence, exécuté par Donatello et par Michelozzo de 1423 environ, à 1432.

Suivant Müntz, Donatello aurait aussi le premier pratiqué des niches dans les soubassements des mausolées en les ornant de statues, ou du moins aurait été le premier en Italie à donner à cette *innovation* l'appui du son autorité. Mais ceci n'est pas même exact, car l'un des plus riches exemples de ce genre, c' est Venise qui nous l'offre dans le monument du Doge Antonio Venier

([1] [2]) Texte It., p. 76.

(P. I, pl. 5, fig. 1) antérieur d'une vingtaine d'années au tombeau Mocenigo. Aussi le mérite de cette disposition devrait-il être plutôt attribué à Pier Paolo dalle Massegne. Et je dis probablement parce qu'il est incontestable que les premiers artistes de cette famille s'inspirèrent beaucoup de l'Art Toscan.

Si l'idée d'aligner des statues libres ou dans des niches sur les parois supérieures aux sarcophages n'est plus une nouveauté à Venise au XVe siècle, il y a, ce semble, au contraire une innovation dans la manière dont furent réunies en un vaste carré ou champ architectonique celles du monument Mocenigo.

Cet encadrement qui rappelle la forme typique de certaines ancones ou *palé* d'autels, n'a, il est vrai, aucun rapport de lignes avec le sarcophage et avec le pavillon en dehors du socle de la statue supérieure, mais s'harmonise suffisamment avec ces parties, et l'on admire la judicieuse disposition de ses doubles jours aveuglés qui établissent un passage graduel du relief des parties supérieures au plein de la muraille. Je suppose qu'à l'origine le fond de ces ouvertures était peint.

On avait probablement projeté pour le sarcophage un socle et des supports autres que les modillons actuels, mais avant de le mettre en place cette disposition fut maladroitement modifiée, comme on peut encore le voir aux saillies angulaires et aux additions faites aux bords de la tente.

Les feuillages rampants le long des bords verticaux du revêtement mural ont plutôt l'air d'une application imposée par le goût de l'époque que librement choisie par l'architecte.

Ce fond excepté, cette œuvre se rattache assez bien aux premiers travaux de la Renaissance, et même dans cette partie l'emploi de l'arc à plein cintre dans les niches et doubles jours, les modénatures et la découpure en ovules de la corniche du couronnement en rouge de Vérone (semblable à la cimaise du sarcophage), les chapiteaux sur les bandes verticales et le type des feuillages sont déjà évidemment un produit de l'art nouveau.

A propos des chapiteaux du Palais Ducal j'ai dit que ce monument avait été sculpté par les maîtres toscans Pietro di Niccolò Lamberti, dit Pela, et Giovanni di Martino, lesquels y mirent avec leurs noms la date de 1423, ce qui donne à supposer, vu l'importance du travail, qu'il avait été commencé du vivant de Mocenigo.

La provenance de ces maîtres est aussi clairement déterminée par la partie statuaire qui n'a aucun rapport avec l'art vénitien de cette époque.

Parmi les meilleures figures il faut compter la statue couchée du Prince, tant pour le fin modelé du visage que pour le goût esthétique avec lequel sont disposés les vêtements qui, à la différence des statues funéraires vénitiennes, dessinent ici exactement un corps humain.

Les figures de femmes dans les niches du fond rappellent les travaux de Niccolò Lamberti. Elles sont suffisamment bonnes, mais toutefois privées de sentiment et évidemment celui qui les sculptait visait surtout un souvenir classique. On remarque également celles des Saints près du sommet du pavillon. Dans la statue qui domine le monument, la tête par rapport à la masse du corps paraît mesquine et le cou est grossièrement attaché aux épaules; les mains (à l'encontre des autres statues) sont trop grandes et attachées avec cette lourdeur caractéristique de pouls qu'on voit souvent dans les sculptures autour de la façade de Saint Marc et dans celles du chapiteau au Nord-Ouest du portique du Palais Ducal. Presque toutes les extrémités des autres statues sont traitées avec un peu d'indécision et avec cette ligne spéciale dont j'ai déjà parlé à propos des sculptures de ce chapiteau.

Les anges qui soulèvent les bords du pavillon n'ont de remarquable que les têtes; du reste même par les proportions des corps ils ont surtout le rôle de soutiens pour la lourde tente qui en cet endroit retombe en déterminant une ligne peu agréable.

Quant aux statuettes de guerriers aux angles du sarcophage, celle de gauche rappelle dans son attitude le célèbre S. Georges de Donatello à Orsanmichele.

Le défaut caractéristique de longueur des membres inférieurs de toutes les figures de ce monument, déjà trop évident chez les guerriers, s'affirme dans les vertus des niches du tombeau au point de les rendres grossières; défaut qui s'ajoute d'ailleurs à la pesanteur des vêtements disposés et pliés de manière à ressembler plus au cuir qu'au drap.

Excepté une, les petites têtes de ces figures se ressemblent, soit par l'expression soit par la forme, au point de paraître stéréotypées. Elles sont toutefois assez jolies pour servir de modèles. Çà et là dans les chapiteaux on découvre l'action du trépan.

La statuette de la Force et plusieurs autres encore furent reproduites par le ciseau sur le monument dédié à Raffaele Fulgosio († 1427) dans la Basilique du Saint à Padoue. Monument qui, sous le rapport de la statuaire, n'a guère d'importance assurément, mais, dans ses figures peu sympathiques, Selvatico, je ne sais à l'appui de quelles données, semble avoir déviné le « ciseau de Giovanni de Pise, garçon et disciple de Donatello » (1).

Le 5 Juin 1435 on plaça en grande pompe le corps du Bienheureux Pacifique dans le sarcophage du monument élevé en son honneur dans l'Église des Frari, sous le Procurateur Scipione Buono.

Ce monument (V. P. I, pl. 24, fig. 1) par sa forme typique n'est qu'une reproduction, toutefois alourdie par trop d'ornements, de ceux qui étaient déjà

(1) Texte It., p. 77.

en usage au XIVe siècle et spécialement à Padoue. Mais si le type est ancien, dans ses détails, comme par exemple dans les consoles à modillons et dans les ornements des modénatures de l'arc et du support de l'urne, non seulement on surprend l'art du XVe siècle, mais encore l'action des artistes déjà initiés à la Renaissance et par conséquent ni Vénitiens, ni même de la haute Italie.

Mais ce qui constitue la partie la plus caractéristique de ce tombeau et doit être à nos yeux une nouveauté pour l'époque, c'est l'application des grandes décorations en terre cuite; et c'est pour cela que j'appelle tout particulièrement sur celles-ci l'attention du lecteur.

Les compositions des carrés du sarcophage, flanqués de nichettes avec statues, tant par la disposition vivante des figures (pas toujours bien choisie) avec laquelle se développe le sujet, que par la pittoresque recherche des fonds, s'affranchissent dès lors de toute influence du passé. Le nu, qui dans la période de l'art ogival semble presque abandonné, est ici traité avec beaucoup de vérisme et est modelé d'après une règle sûre. Dans la scène de la descente aux Enfers plusieurs têtes cependant manquent de noblesse.

Si les demi-figures ailées jouant de la musique, qui sont disposées parmi les feuillages de l'arche, expriment un concept absolument florentin, leur application à la ligne architectonique a un contraire quelque chose de raide et rappelle certaines décorations des portails gothiques.

Ces figurines si non toutes de formes correctes (qu'on remarque la longueur disproportionnée des avant-bras) sont, en harmonie avec l'idée de la composition, suffisamment géniales et les petites têtes rondes ont été formées, si non avec finesse, du moins avec une certaine carnosité et désinvolture. La seconde à gauche est très expressive et n'a guère à envier à l'atelier des dalla Robbia.

Dans les feuillages rampants tourmentés par trop d'oculi, la plupart des figures ont disparu et ce qui reste est très détérioré.

Dans cette espèce de corniche d'aspect lourd se trouve enfermé le bas-relief du Baptême du Christ, sujet dont l'idée se rattache parfaitement aux représentations du sarcophage et au concert musical des anges autour de l'archivolte. La disposition de ses figures est bonne et beaucoup plus équilibrée que dans les bas-reliefs inférieurs; il y a un contraste saisissant entre les figures viriles de droite et le joli groupe des anges de gauche; on remarque spécialement la figure de Jean Baptiste à l'attitude respectueuse, et l'ange qui exprimant la curiosité avance (avec un peu de rigidité) la tête sur l'épaule de son compagnon qui tient dans les mains un essuie-main.

Le thorax, le ventre et les bras du Christ sont modelés par une main suffisamment faite au nu. Les vêtements en général sont assez bien traités et la disposition de certains plis des figures de droite rappelle, comme je l'ai dit, les dra-

peries des figures de femmes dans le groupe du Jugement de Salomon sur l' angle du Palais Ducal.

L' action corrosive de la salure a non seulement enlevé aux plastiques de ce monument une grande partie de leur éclat de dorures et couleurs [1], mais empêche encore qu' on puisse étudier la manière dont le modelage des détails avait été compris à l' origine. Je ne parle pas des mutilations.

L' opinion émise par Selvatico sur les bas-reliefs de ce monument [2] que j' appelle sans périphrase une œuvre détestable et le fruit d' une École allemande quattrocentiste, ne repose cependant que sur l' une de ces fausses perceptions artistiques dont fourmillent malheureusement ses écrits.

Burckhardt [3] qui semble y voir au contraire un travail de Bartolomeo Bono (?) trouve que : » Les anges, entre les crabes, bien que d' un travail infé» rieur, rappellent l' ornementation semblable (?) de la Porta della Carta; le » grand relief du Baptême, malgré son état de mutilation, est une des compo» sitions les plus riches et du sentiment le plus profond qu' il y ait dans le XVe « siècle vénitien ». Et l' éloge de ce critique est encore répété par d' autres.

Mais la meilleure appréciation relative à l' auteur de ces travaux est, ce semble, celle de Mayer [4]. qui suivant en partie Bode a pu après une patiente analyse de comparaisons établir que ces plastiques devaient être attribuées directement à l' école florentine et au sculpteur du monument Brenzoni à San Fermo Maggiore de Vérone (*v. fig. 23*).

Et en effet si l' on compare entre elles, comme il l' a fait, les compositions congénères de ces tombeaux, à savoir la Résurrection, on y découvre les mêmes tendances au vérisme et au pittoresque, en particulier dans les figures des gardes qui sont aussi traitées avec les mêmes formes et vêtus du même costume.

Les figurines dans l' archivolte du monument des Frari et les anges du dernier étage du bas-relief dans la lunette, par la forme arrondie des têtes, par la disposition des cheveux, par la partie inférieure du visage peu saillante, et par la coupe de la bouche, ont aussi des rapports dans le monument Brenzoni avec les têtes des deux céroféraires.

Mais où les analogies deviennent surtout incontestablement évidentes, c'est par la comparaison de l' ange qui dans ce monument soutient le couvercle du tombeau, avec ses compagnons du Baptême du Christ sur le sarcophage du Bienheureux Pacifique. Ces figures accusent le même âge, ont les mêmes physionomies, la même disposition des chevelures, la tête ornée de la même façon, et sont couvertes de vêtements même pliés d' une manière identique.

De cet ensemble de ressemblances il résulte que le nom du florentin Giovanni Rosso dont est contresigné le monument Brenzoni peut vraisembla-

[1 2 3 4] Texte It., p. 77.

blement encore s'appliquer à celui du Bienheureux Pacifique dans lequel, sinon d'une manière soignée, du moins avec un peu plus de correction et de bon goût, ce maître montra son savoir, favorisé encore par la souplesse de la matière qu'il employait en comparaison de la pierre du tombeau véronais (1).

L'œuvre funéraire la plus importante de la période de transition, est le mausolée élevé dans la même Église des Frari à la mémoire du Doge Francesco Foscari. (P. I, pl, 16).

Enfermé dans un cadre architectonique, dont le concept et l'application d'éléments classiques offre de nombreux points de contact avec l'Arco Foscari, ce sarcophage à pavillon présente une parenté directe avec celui de Mocenigo.

Toutefois dans le monument des Frari la disposition des écuyers qui soulèvent la tente, relie le fond avec la partie du milieu d'une façon beaucoup plus judicieuse.

Par les consoles à arceaux trilobés et par les divisions horizontales l'arche rappelle assez au contraire celle du Doge Antonio Venier, tandis que les amours tenant les écussons circulaires sur le côté de la bière font penser aux couronnements sphériques des aiguilles au-dessus de l'Arc Foscari, motif dérivant sans doute de quelque œuvre toscane.

Au mélange architectonique des styles dû au caprice de l'architecte et peut-être aussi aux désirs des commettants, répond dans une mesure analogue la variété du caractère stylistique des détails. Les chapiteaux se rapprochent beaucoup des travaux toscans.

Dans l'Arco Foscari, l'adoption des ornements de type classique avait contre elle l'harmonie avec les autres parties décoratives de l'édifice et conséquemment l'emploi d'ouvriers d'une autre école que ceux du tombeau, lesquels probablement appartenaient à l'atelier même de l'architecte et de celui qui en sculptait les figures, celui-là sans doute élève d'un maître florentin.

La pensée de placer les quatre Vertus directement sur le même plan que la bière est bonne, mais l'exécution manque en partie d'un criterium esthétiquement meilleur dans le choix des attitudes et en particulier dans la disposition des jambes des deux figures antérieures qui, tout en constituant une répétition symétrique de lignes n'est assurément pas d'un goût exquis. Les lourds vêtements contrastent trop avec les agiles proportions des corps, et la tendance à s'affranchir de tout conventionnalisme suranné ne se traduit pas toujours par le meilleur arrangement des plis. Relativement à cette tendance la figure supérieure dans l'arc à contrecourbe appartient déjà à la Renaissance.

Les statues des écuyers sont de formes élégantes, mais la pose est un peu exagérée. L'une des meilleures figures décoratives est la Vierge de l'Annon-

(1) Texte It., p. 78.

ciation; dans la statue du Doge la tête est sculptée avec soin, et sans cette exagération des détails par laquelle pèchent certains portraits du temps.

En résumé les têtes comme les extrémités sont modelées avec goût et carnosité.

Mais où la sculpture prend les caractères spéciaux de la Renaissance, c'est dans les bas-reliefs de l'arche. Là encore dans les attaches des mains et dans le mouvement des doigts apparaît la recherche un peu forcée de la grâce, mais dans ces demi-figures il y a une telle excellence de forme et de délicatesse dans la gradation des reliefs, qu'ils surpassent tout autre travail congénère d'artiste vénitiens.

Ces bas-reliefs accusent déjà manifestement l'influence de l'art toscan, et si non avec le même mérite, du moins avec des tendances analogues à cette élégance et à cette exécution souple et raffinée qui distinguent les œuvres de certains maîtres florentins de cette époque.

## LA SCULPTURE SUR BOIS.

On le comprend sans peine, je n'en finirais pas si je devais réunir et décrire ou même seulement signaler ici tout ce qui a rapport à l'art de la sculpture sur bois, spécialement là où elle ne cesse pas d'être un métier et ne s'affranchit pas de certains liens industriels; aussi ai-je cru nécessaire de me borner à entretenir le lecteur des travaux où apparaît plus visible le point de contact avec les grands arts par rapport à l'évolution de la période dont je m'occupe.

Je crois même utile pour procéder avec un certain ordre quand les digressions indispensables le permettent, de grouper et d'étudier à part et chronologiquement les plus intéressantes espèces d'œuvres où l'art se manifestait dans la sculpture.

## ANCONES.

A Venise, comme ailleurs, dans le cours du moyen âge les pales d'autel en marbre ne figurent qu'en très petit nombre par rapport aux ancones de bois, où le lien entre les différents arts ne se manifestait pas seulement par l'adaptation des plus élégantes formes et décorations de l'architecture aux encadrements et contours des tables peintes et images sculptées et combinées d'une façon variée, mais encore par l'application de la couleur à la statue et pour cela en confiant souvent, avec un vrai criterium esthétique, ce vivant

et (par rapport au vérisme) dangéreux complément, moins au sculpteur proprement dit, qu'à l'artiste passé maître dans l'art de manier le pinceau ([1]). Nous en avons des preuves nombreuses dans les inscriptions de plusieurs ancones et dans les documents et ainsi on peut en conclure, ce semble, que nous sommes encore en présence d'un maître avec Niccolò mort vers la moitié environ du XV[e] siècle ([2]). Parmi les maîtres qui à cette époque peignirent pour Venise des tables d'ancone je citerai: Giacobello del Fiori, les Zambono, Squarcione, les Vivarini, Giacomo Bellini etc. ([3]). Un curieux contrat de 1440 passé entre la Commune de S. Daniel du Frioul d'une part et Michiele fils de feu Giovanni Bono, peintre, avec Paolo di Amadeo de Venise, sculpteur, de l'autre, réglait l'exécution d'une ancone avec figures de bois destinée à l'Église de S. Michel de ce pays ([4]).

Le travail des ancones contribua certainement à former des familles entières d'ouvriers et d'artistes qui s'adonnaient à ces œuvres; quelques-uns s'intitulaient *intajator palarum* ou *anchonarum* ([5]), et dès le XIV[e] siècle on distingue celle des Moranzone, qui, on peut le dire, pendant plus d'un siècle exécuta bon nombre des principanx travaux de ce genre soit pour des particuliers soit pour le compte d'Églises et monastères.

A Caterino fils de maître André, sculpteur sur bois, habitant le quartier de S. Luc (d'après les documents ([6]) que j'ai découverts on peut le considérer comme étant de la famille Moranzone ou Moranzon) appartient la sculpture d'une croix peinte en 1404 per Niccolò *miles de Venetiis* ([7]) pour les Augustins de la terre de Verrucchio en Toscane. Je ne puis formuler aucune appréciation sur cette œuvre de Caterino, mais pour donner une idée du talent assez médiocre de ce maître, il suffit du devant d'autel de l'Eglise du Corpus Domini à Venise, aujourd'hui existant au Musée Civique ([8]). Le bas-relief central représentant la Circoncision, surmonté d'un arc écrasé, a de chaque côté six autres petits compartiments historiés tous en sculpture, peints et dorés. La soi-disant décoration architectonique est peu élégante, et dans la composition des figures se manifeste, il est vrai, une certaine étude, mais sous le rapport de la forme et du fini de l'exécution il y aurait beaucoup à dire. Ce devant d'autel remonte probablement au commencement du XV[e] siècle.

Caterino dut avoir pour collaborateurs les frères Matteo et Lorenzo sculpteurs, dont on ne connaît toutefois aucun travail ([9]).

A la mort de Caterino restaient ses fils Andrea, Giacomo et Gaspare ou Gasparino.

Grâce à ces indications et à d'autres que j'ai eu le bonheur de découvrir, tombent désormais les fantastiques hypothèses de G. Saccardo ([10]), lequel, après plusieurs autres, a cru originaire de la Lombardie ce Giacomo Moranzone

([1 2 3 4 5 6 7 8 9 10]) Texte It., p. 80.

peintre et sculpteur vénitien qui en 1448 exécuta une ancone (aujourd'hui perdue) pour l'Église de S. Athanase de Vérone et qui signa de son nom une autre table pour S. Hélène de Venise. Artiste de quelque mérite puisqu'on le voit aussi en rapport avec Mantegna.

Quant à Gaspare Moranzone, Saccardo (s'appuyant sur l'inscription suivante lue par F. Corner sur le vieil autel en bois, aujourd'hui perdu, de l'Église du Lazzaretto: *1449, 15 Avosto Mistro Gasparin Moro intagiador de Venisia ha lavorà*) a voulu en tirer une conclusion peu exacte, admettant « que le véritable » nom de cet artiste était Moro, ou, mieux encore qu'il avait été sunnommé » Moro, et que ce surnom s'était changé *per flatterie* (sic) en Moraccione ou » Morazzone et corrompu depuis en Moranzone ou Moroson ». Ce maître se trouve cité en 1438, à propos d'un procès concernant une dette acceptée par la Scuola de la Charité pour le compte de m.º Lorenzo sculpteur (alors décédé, sans doute frère de Caterino) qui avait travaillé à une pala d'autel pour la salle de la Confrérie (1). Sansovino attribue également à Gaspare la corniche d'une pala peinte par Francesco de Franceschi à S. Job, et à S. Etienne la sculpture d'un autel avec peintures exécutées en 1441 par les Vivarini (2). Œuvres aujourd'hui introuvables.

Moranzone est aussi cité tout spécialement pour sa statue colossale de bois représentant S. Christophe qu'on voyait encore il y a quelques années dans l'Eglise de la Madone dell'Orto, et dont Sansovino a su dire (3): « Le » colosse de Saint Christophe sur le maître-autel, était l'œuvre de Gasparo » Moranzone: lequel le fit de grandeur naturel de cette façon. La rotule du » genoux du dit Saint ayant été apportée en 1470 d'Angleterre à Venise, Mo» ranzone en prit la mesure, fit un genou proportionné, puis la jambe d'après » la grandeur du genou, et ainsi les autres membres sur la mesure de la » jambe, imitant en cela Pythagore qui par le pied d'Hercule parvint à connaitre » sa taille et sculpta le susdit colosse ».

Contrairement à cette indication le testament de Marco Trevisan q. Matteo prouve que la statue de S. Christophe avait été commandée de cette taille une quarantaine d'années auparavant. Voici les volontés du testateur: 1429, 1e Mars. « De même je laisse cent-cinquante ducats d'or pour mon âme; avec lesquels » il sera fait une image de saint Christophe en bois sculpté de grande taille, » de la mesure de XV pieds de haut avec un Christ sur l'épaule lequel sera » placé au milieu de l'église des frères de Saint Christofalo de l'ordre des » Humiliés de Venise; cette somme sera dépensée tout entière pour la dite » image et l'érection d'un autel pour celle-ci » (4).

Cette œuvre (dont un fragment se trouvait dernièrement en vente chez

(1 2 3 4) Texte It., p. 80.

l'un de nos *antiquaires*) devait être achevée en 1472, car cette année-là même maître Gaspare était déjà mort (1).

Du reste les Morazone ne sont pas les seuls qui aient fait de la sculpture à Venise, mais nous voyons que cette famille comptait encore Matteo avec son fils Francesco que j'ai trouvés cités dans un acte de 1444 (2) relatif à un procès qu'ils eurent avec le peintre Niccolò di Domenico, probablement pour avoir collaboré avec lui à une ancone quelconque. En 1447 *Franciscus Moronzon Intaiator palarum* se chargeait de sculpter une pala destinée au maître-autel de l'Eglise de S. Agnès de Venise; pale qui devait être peinte par Michele Bono. Dans les contrats (3) relatifs à ce travail il est dit que cette ancone doit être semblable à celle qui a été peinte en 1444 pour la Chapelle de Tous-Les-Saints à S. Pantaleone par Jean d'Allemagne et comme le porte l'inscription, encadrée par m.° Cristoforo de Ferrare sculpteur (4). Mais aujourd'hui il ne reste plus aucune trace des sculptures de ces deux ancones, et cela au préjudice des importantes comparaisons qu'on aurait pu établir à ce sujet. Toutefois nous avons encore la table si intéressante de celle de Saint-Pantaleon.

Le 10 Mai 1500, *Magistro Jacobo Ser Francisci Maronzoni de Venetiis intaglatore*, acceptait d'exécuter pour le Dôme d'Udine une ancone *de lignis et intaglis*, qui devait entourer un tableau commandé à m.° Pellegrino d'Udine peintre (5).

Comme je l'ai dit ci dessus *(v. page 143)*, en 1444 étaient déjà terminés les travaux du Presbyterium de la vieille Église de S. Zacharie, y compris les trois grandes ancones et le Crucifix avec son *bordonale* ou architrave.

La grande ancone ( P. I, pl. 34, fig. 7 ), celle du centre, est l'un des plus riches spécimens de ce genre d'œuvres, dans lesquelles l'art de la sculpture pouvait mieux qu'ailleurs étaler le luxe des ornements appliqués aux plus souples formes architectonico-décoratives, n'ayant pour limites à son élan que la résistance de quelques fibres de bois. Pyramides, pointes, frontispices, aiguilles, coupolines surmontées d'acrotères ou sommets animés de figurines, voilà tout ce dont se compose la partie supérieure de cette ancone, dans le corps de laquelle, flanqué de piliers avec baldaquins et creusé de petites niches, abondent les arceaux mixtilignes en renfermant d'autres à plein cintre avec niches et les arceaux infléchis sur lesquels serpentent des feuillages rampants. Il ne faut pas oublier certaines parties des fonds et les jours à girandole du soubassement, dont le type et la combinaison géométrique variée du tracé accusent l'influence de l'art étranger (6).

En général les figures qui y sont sculptées ( excepté plusieurs des grandes exécutées avec meilleure forme et bon goût ) quoique assez bien proportionnées

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 81.

ne sont guère remarquables et ne servent, ce semble, pour ainsi dire qu' à contribuer à l' effet décoratif.

Dans cette œuvre au milieu du mouvement si varié des lignes, de la profusion des ornements, du scintillement des dorures, l' œil ne sait où s'arrêter et ne trouve qu'un peu de repos dans les peintures encadrées d'une telle exubérance de travail. Mais même dans celles-ci, dans les vêtements, dans les fonds, dans les nimbes et autres accessoires apparaît le goût traditionnel caractéristique des Vénitiens pour la profusion de l'or.

Cette ancone ne devait pas être très différente (spécialement par la forme des ailes qui la flanquent) de l'ancone encore plus somptueuse qui existait jadis sur l' autel de la Chapelle des Lucchesi ou du Volto Santo, comme j'ai pu le déduire de l'un des dessins de Grevembroch les mieux exécutés.

A S. Zacharie dans les petites ancones, les soi-disant lignes architectoniques déterminant les compartiments, à cause de la plus grande simplicité des décorations, sont plus saillantes. Les arceaux mixtilignes ont du reste une forme un peu libre et bizarre et les arceaux infléchis inférieurs abaissés, du type français *en accolade,* contrastent trop avec la légèreté des autres parties. Relativement aux compositions figurées, la plus remarquable pala est celle de droite. (P. I, pl. 34, fig. 1). La scène de la Résurrection rappelle encore ici et beaucoup le sujet analogue en plastique du monument du B. Pacifique, et la représentation de l'Addolorata composée d' une manière assez pittoresque trahit, dans la façon de traiter les figures, la main d' un maître progressiste et assez habile.

Même dans cette ancone autour de la custode sont répétées les figurines enfermées dans les revers des végétaux infléchis qui flanquent comme des ailes l'ancone majeure, motif déjà employé depuis quelque temps dans nos monuments. Les figures sculptées étaient aussi à l'origine coloriées.

Ces curieux travaux de sculpture subirent des restaurations considérables et fâcheuses spécialement quand il s' agit d'en refaire les dorures et d'en *rafraîchir* les différentes peintures; sort plus heureux du reste que celui réservé aux deux anges tenant les *cesendoli,* aujourd'hui perdus et qui autrefois étaient vraisemblablement disposés sur les arceaux des petites Chapelles dédiées au Saint-Sacrement et à S. Catherine où se trouvent ces pales.

L'auteur principal de la grande ancone, signée du reste, et probablement encore des petites exécutées comme celle-ci en collaboration avec d' autres maîtres [1], fut m.º Lodovico de Forli [2], dont on retrouve la trace à Venise dès 1425 [3].

Parmi les pales d' autel en bois que nous possédons encore, il faut surtout citer celle à *triptyque* renfermant les peintures exécutées en 1474 par Bartolomeo

[1 2 3] Texte It., p. 81.

Vivarini pour l'autel de la Chapelle Cornaro aux Frari. Cette pala changée de place se trouve aujourd'hui dans le bras gauche de la nef transversale de la même Eglise.

Outre les bois d'espèce variée et par conséquent de résistance différente, à commencer par le cirmolo et à finir par le buis, employés par les sculpteurs dans les ancones et autres travaux, on se servait encore d'autres matériaux. Et certainement l'art de sculpter l'os, l'ivoire et la corne, dont la technique de l'exécution n'était pas au-dessus de la compétence du sculpteur sur bois, dut aussi avoir ses représentants parmi nous, car dans les documents des XIV^e et XV^e siècles on trouve des maîtres dits de *lavolio* (d'ivoire) demeurant à Venise [1], lesquels y auront probablement sculpté de petites ancones, des paix, des *ex-voto* et même des coffrets, des corniches, des gardes à miroirs etc., rivalisant sans doute avec les Français, déjà passés maîtres dans ce genre de productions.

Parmi tous les documents que j'ai compulsés, j'en ai trouvé quelques-uns relatifs à plusieurs membres de la famille florentine des Ubriachi, dont le nom est célèbre dans l'histoire des Arts par la fameuse ancone sculptée sur dents d'hippopotame existant dans la vieille sacristie de la Chartreuse de Pavie. Ancone que les Guides attribuent à un Bernardo degli Ubriachi, mais que M. Caffi [2], d'après des documents qu'il a vus, voudrait au contraire attribuer à un Baldassare de la même Maison.

Je ne sais quels rapports il y avait entre l'auteur ou les auteurs de l'Ancone de la Chartreuse et Antonio degli Ubriachi, père de Girolamo, Domenico et Lorenzo que j'ai trouvés à Venise, et leur oncle Giovanni. Antonio et Giovanni moururent certainement avant 1431, et nous voyons les trois frères demeurant dans le quartier de S. Luc, se partager entre autres choses même les *eboris, laboratorum et non laboratorum* existant dans un coffret de propriété commune, d'après deux actes du 6 Avril 1431 [3]. Enfin le 21 Février 1452 les trois fils d'Antonio Ubriachi acceptaient une convention proposée par Giuliano Davanzati, Ambassadeur de Florence à Venise, pour le partage de divers meubles et objets dont ils avaient hérité, et parmi lesquels se trouvaient *un coffano e una chasa intarsiada vechie* et *una tola* (table) *intarsiada* [4], exécutés d'ailleurs on ne sait par qui.

J'ai déjà indiqué précédemment que le Presbyterium de la vieille Église de S. Zacharie avait été séparé de la grande nef au moyen d'une espéce de barrière, sur laquelle s'élevait le Crucifix sculpté sur bois qui est mentionné dans un Mémorial du monastére en date de 1444. L'autre crucifix du chœur fut terminé en 1451 en même temps que les statues des Saints Zacharie et Benoît (*v. pag. 143 et 144*). On ne sait ce que sont devenus ces crucifix et pour

([1 2 3 4]) Texte It., p. 82.

celui qui est placé sur le front de l'abside intérieure dans l'Église neuve, je m'abstiens de me prononcer. Peut-être a-t-il été transporté ici de la vieille Église pendant les bouleversements de l'année 1595; il a probablement été retouché et certainement repeint.

Il existe encore à Venise deux autres sculptures du même genre: l'une à la scuola de S. Jean l'Evangéliste, dont l'auteur, à mon avis, n'est pas le m.º Lodovico de Forli qui sculpta les ancones de S. Zacharie, quoiqu'il fût occupé en Décembre 1454 à divers travaux pour cette Confrérie ([1]). Mais sur ce Crucifix, qui n'arrive pas à la médiocrité et est très probablement antérieur de quelques années à cette dernière date, je ne crois pas utile d'appeler l'attention du lecteur.

L'autre au contraire, que je dirais presque fameux, se trouve aujourd'hui sur un autel dans l'Eglise de S. Georges Majeur (P. I, pl. 23). Les critiques épris des grands noms avec la divergence accoutumée des conjectures ont voulu y voir la main ou de Filippo di ser Brunelleschi ou de Michelozzo Michelozzi ou même de Donatello ([2]), brodant toute une série de jugements en l'air qui tombent devant l'analyse artistique des points de comparaison. Et en effet, en comparant le Crucifix de Brunelleschi à Santa Maria Novella de Florence *(v. fig. 92)* avec le nôtre et avec les sculptures connues ou prétendues de Michelozzi, on découvre de telles différences de type, de proportions et de goût, qu'on ne peut certainement admettre ce Crucifix comme étant l'œuvre de ces artistes. Chez lui les formes sont tout à fait vulgaires, la tête est trop grande relativement à la longueur du corps (rapport que l'on ne trouve dans aucune des œuvres des maîtres Florentins); la longueur du visage comparée avec les dimensions du crâne est aussi très disproportionnée. L'effort anatomique est poussé dans le nu jusqu'au plus haut degré et par le goût dans le choix du modèle cette œuvre a des analogies avec la figure de Noé sculptée par un trécentiste à l'angle sud-est du Palais Ducal; les bras, les côtés et spécialement les jambes, qu'on pourrait dire dans un autre sujet calquées d'après nature sans préoccupation esthétique, s'éloignent trop par leur vulgarité du concept élevé de la forme qui se dégage des œuvres des maîtres toscans. Si l'on prend encore pour comparaison l'un des travaux moins saillants et de la manière plus vériste de Donatello, comme par exemple la statue en bois de l'ascète S. Jean-Baptiste, sculptée par ce maître pour l'autel des Florentins dans l'Église des Frari à Venise *(v. fig. 90)*, les proportions sont également bien différentes, il n'y a aucun effet d'angiographie et il suffit de remarquer la manière dont sont groupés et traités les cheveux et la barbe et la forme différente et le goût avec lequel y sont modelées les extrémités, spécialement les mains et les jointures, pour détruire toute idée de parenté entres cette statue

([1] [2]) Texte It., p. 82.

et le Crucifix en question. Dans celui-ci la courbure costale n'a aucun rapport avec le Christ de Brunelleschi et moins encore avec ceux de Donatello où la forme caractéristique de cette partie suit au contraire les types classiques et parfois même les exagère; le filet veineux qui s'entrecroise sur le corps sans vie n'est pas de tout point bien compris, contrairement aux autre parties, qui sous le rapport des os et de muscles sont reproduites d'après nature avec une grande exactitude.

Et il ne faut pas oublier de dire que la tête de ce Crucifié expirant est matériellement plus expressive que les statues congénères des Florentins. Même les autres parties de cette figure et tout particulièrement la contraction des mains (peut-être un peu mesquines) et des pieds, trahissent chez l'artiste la pensée d'inspirer à l'observateur un sentiment de douloureuse émotion et c'est pour celà comme c'était l'usage d'alors, qu'il eut recours même à la polychromie, laquelle, étant bien appliquée, peut en ce genre de sculpture contribuer à en augmenter l'impression vériste.

Si relativement au progrès esthétique le Crucifix de Brunelleschi et ceux de Donatello occupent une place beaucoup plus élevée, celui de S. Georges toutefois a son importance et doit être compté parmi les œuvres les plus intéressantes de la sculpture vériste.

Ce travail, par conséquent, serait absolument à exclure de l'art florentin et il semblerait bien plus raisonnable, d'après certaines hypothèses probables, de l'attribuer à l'un des nombreux maîtres qui, vers le commencement de la seconde moitié du XV[e] siècle, traitaient la figure à Venise.

Les uns prétendent qu'il dut être acheté par l'Abbé Giovanni Michel; d'autres au contraire l'attribueraient à la munificence de Cosme de Medicis qui en 1433 demeurait à S. Georges Majeur *(v. note 3, page 38 du T. I.)*. Aucun document toutefois n'autorise ces conjectures et jusqu'à preuve du contraire, il me semble que, si l'on veut en fixer la provenance et approximativement l'époque où il fut exécuté, il vaut mieux s'appuyer sur les indications qui suivent :

Franceschina Gabo, veuve de Niccolò Brati, demeurant à S. Geminiano, réglait par testament en date du 23 Mars 1458, que fût exécuté à ses frais *un Crucifix grand et beau pour être placé au milieu de l'église du couvent de Saint-Georges Majeur, lequel soit de la valeur de cinquante ducats* et dans la Chapelle près de la sacristie une pala d'autel avec ces figures: *prima sia sopra J° quadretto in zima J[a] crucifixo et J° nostra dona et J° san Zuane. Item al mezo sia miser san marcho evangelista et fier li dadi sia questi tal sancti zoe sancto zorri, sancto nicholo, s. benedetto, s. Francesco, san Placido, s. Mauro, s. Giustina, s. Scholasticha, in la qual pala sia speso ducati cinquanta*, etc. [1] Vraisemblablement le Crucifix

[1] Texte It., p. 83.

dut être commencé peu de temps après, car onze ans plus tard, c' est-à-dire en 1469, dans un nouveau testament de Franceschina, qui accordait encore des faveurs spéciales à cette Église et au monastère, il n' est plus question du Crucifix, terminé par conséquent ([1]) (probablement avec le concours d' autres personnes ou avec l' aide d' autres générosités).

D' après Vasari, Michelozzo Michelozzi, qui en 1433 accompagna Cosme de Médicis à Venise, aurait au contraire sur l' ordre de son maître exécuté la bibliothèque du monastère de S. Georges Majeur, qui fut « finie non seulement de murailles, de bancs, de boiseries et autres ornements, mais remplie de beaucoup de libres ». En tenant compte du peu de mois que Michelozzo séjourna à Venise, le mot *finie* ne peut assurément faire allusion à un travail de ce genre terminé dans ce laps de temps et par ce maître. Je suis au contraire et jusqu' à un certain point de l' avis de l' A. Olmo; il dit dans son Histoire de cette île (à laquelle Cicogna a emprunté des passages) que cette bibliothèque fondée par Cosme fut installée aux dépens de la famille Médicis, dont elle prit le nom et les armes, mais aussi avec le concours de Giovanni Lanfredini dit encore Orsini leur intermédiaire en 1467 et 1478, en laquelle dernière année elle fut achevée, y compris les portes de noyer avec marqueteries et grilles de bronze. Il est certain que c' est aux travaux de cette bibliothèque que se rapportent plusieurs dépenses intéressantes enregistrées en l'année 1473, qui figurent parmi les documents de ce monastère ([2]) Malheureusement cet édifice a été renversé en 1614.

## PLAFONDS.

Dans les habitations, dans les palais publics et privés, dans les Églises, dans les couvents ([3]) et dans les confréries (en particulier dans les *Scuole Grandi*). la décoration des plafonds, surtout en ce qui concerne l' art de la sculpture, atteignit au XV^e^ siècle un développement considérable.

Il existe encore de cet art appliqué dans un but secondaire à celui de charpentier plusieurs souvenirs auxquels j' ai déjà fait allusion çà et là dans ce livre; mais quant aux grands travaux décoratifs exécutés dans la période dont je m' occupe, soit à cause du peu de durée du matériel employé, soit à cause des démolitions et restaurations d' un grand nombre d' édifices, il ne nous reste aujourd' hui que peu d' exemples sur lesquels appeler l' attention des amateurs.

Le 2 Octobre 1441 le Chapitre de la Scuola Grande de S. Jean l'Evangéliste décidait de s' occuper du travail du *sofità*; mais le manque d' argent ne

([1 2 3]) Texte It., p. 83.

permit pas, ce semble, de mettre la main à une œuvre de cette importance, et l'on indique non sans un sentiment d'envie ou de dépit pour le *sofitado meravijoso* qui était exécuté à la Scuola de Saint-Marc (1) et à celle de la Charité que *Sala et sofitado abia fato over faza far de gran valor a figure destajade suxo la volta* (2).

Il ne faut certainement pas confondre le plafond de la Confrérie de S. Marie de la Charité, dont parle ce document (3), avec celui qu'on admire aujourd'hui dans la grande salle et qui fut au contraire commencé en 1461. Je dis commencé cette année-là, car dans un résumé pas très ancien du Catastico de la Confrérie il est dit qu'il existait autrefois un *Libretto in quarto* (aujourd'hui introuvable) *ove sono descritti tutti quelli che offersero per la spesa del soffità nelli anni 1461 sino al 1484* (4).

Ces données doivent évidemment correspondre au travail du grand plafond, comme le confirme, du reste, le testament rédigé le 13 Février 1461 par Tommaso Cavazza, lequel laissait en mourant 100 ducats pour la *fabrica del sofitado* de cette Confrérie (5).

Ces témoignages détruisent aussi en grande partie les assertions anecdotiques de certains historiens vénitiens. Voyant la décoration de ce plafond composée en grande partie de têtes de chérubins à huit ailes, ils ont voulu y voir une allusion à la générosité d'un Cherubino Ottali ou Aliotti, membre de la Confrérie, aux frais duquel le plafond aurait été construit, ou lequel, selon d'autres, aurait accepté la direction du travail et y aurait largement contribué à la condition d'y faire figurer son nom; mais les réglements ne permettant pas d'accéder directement à ses désirs, l'ambitieux confrère obtenait son but favori en faisant sculpter en guise de *rebus* les susdits chérubins (6).

Le plafond divisé avec une grande simplicité a beaucoup d'autres mérites artistiques. Ce qu'il faut admirer surtout, c'est la manière dont les divisions de la partie plane se combinent en se raccordant avec les arcs à la mi-voûte en lunettes.

Dans le ciel vers les angles il y a quatre enfoncements circulaires et dans le milieu un plus grand avec peintures exécutées en d'autres temps. Dans chacun des autres compartiments rectangulaires se trouve, comme je l'ai dit, renfermé un chérubin à grandes ailes, dont la tête, en rapport de hauteur, fut sculptée uniquement dans un but décoratif.

La décoration à feuilles entortillées, de bâtons qui encadrent ces champs et qui constituent aussi l'ossature de la mi-voûte, était aussi souvent employée dans les modénatures analogoes qui partageaient en rectangles les fermetures en bois des portes de nos palais.

La frise à touffes de feuillages, mouvementés et exécutés avec élégance

(1 2 3 4 5 6) Texte It., p. 83.

et désinvolture, courant sous la demi-voûte de ce plafond a, par le type des lobes végétaux, des analogies avec ceux (toutefois autrement combinés) qui servent à diviser les stalles des chœurs en bois de S. Zacharie et des Frari; mais surtout elle possède une étroite affinité avec le fragment d'une belle corniche provenant de Venise, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Lyon (*v. fig. 91*).

Dans le plafond de la Carità, la Renaissance est visible dans les cimaises des corbeaux, dans les modénatures de la frise et sur ce point encore dans l'adoption des dentelures classiques ([1]).

Nous n'avons aucune donnée sur l'auteur de ce travail, mais si l'on tient compte qu'en 1461, alors qu'il était question de le commencer, prenait rang parmi les membres de la Confrérie m.º Marco di Gian Pietro sculpteur ([2]) (comme c'était précisément alors l'usage dans ces corporations quand il s'agissait de confier une entreprise à un artiste n'appartenant pas à la compagnie) il est bien permis de supposer que même cette œuvre fut confiée au maître désigné ci-dessus. Je dis même cette œuvre, parce que d'autres travaux l'avaient déjà fait apprécier beaucoup.

Il n'est pas improbable qu'une part de ce plafond ne revienne aussi à son fils Giovanni de Cozzi, à quelques autres de ses parents et à un m.º Matteo Bianco sculpteur inscrit aussi sur les registres de la confrérie mais seulement l'année suivante.

Toutefois les registres de la Confrérie nous donnent l'indication suivante ([3]): 1477, † *Ser Matio bianco intajador a san lio. Son mort in la marcha e fo fato el sequio adi 2 marzo 1477.*

Je parlerai ailleurs de ses fils Luca et Lodovico Bianco.

## CHŒURS.

Le 26 Mars 1455 les religieuses de S. Zacharie confiaient l'exécution du chœur de leur Église aux maîtres sculpteurs Francesco et Marco de Vicence ([4]), fils de Gian-Pietro ou *Zampiero*, dont la famille (comme je l'ai découvert) était Cozzi ([5]).

Le chœur qui, d'après le contrat, devait être semblable à ceux des Églises de Sainte-Hélène et des Ss. Jean-et-Paul ([6]), était terminé au bout de neuf ans, comme le montrent les registres des dépenses ([7]) et l'inscription suivante en caractères gothiques qu'on lit sur le côté d'une stalle: *Franciscus et Marcus de Vicetia fratres fecit* (?) *hoc opus 1464.*

Bien que dans ce travail (P. I, pl. 37, fig. 1) abondent les motifs orne-

([1 2 3 4 5 6 7]) Texte It., p. 84.

mentaux de la dernière période ogivale et jusque dans la préférence pour les marqueteries, des devants d'autels, à dessins géométriques, on y remarque également les niches à coquilles qui furent introduites postérieurement au contrat à la place des *felzi* ou couvertures en guise de baldaquins, comme on en voit un exemple dans le chœur de la Cathédrale de Torcello (1). Cette forme à niches, quoiqu'on la trouve employée dans les monuments antérieurs, semble déjà ici, même par l'emploi de l'arc à plein cintre et par son majestueux développement, un indice de la Renaissance.

Dans les divisions des stalles, le motif de la décoration (quoique uniforme) soit par la manière dont sont disposées et fouillées les masses, soit par le mouvement des profils, est robuste et ressort assez bien. La sculpture du feuillage a sur plusieurs points une légère teinte de Renaissance.

Il n'est pas hors de propos de dire que ces sièges, enlevés en 1595 de l'endroit auquel ils avaient été primitivement destinés, durent subir quelques modifications, qu'on en supprima même un, ce qui fait qu'il n'en reste plus aujourd'hui que 48.

Marco de Cozzi sculpta encore entre 1465 et 1466 pour la même Église *la porte qui va du parloir à l'église* et un *pupitre,* qui malheureusement n'existent plus.

Pendant le travail de ce chœur d'autres maîtres avaient achevé ou s'étaient occupés de faire des œuvres importantes du même genre pour les Églises de S. Giovanni in Bragora, de S. Giovanni du Temple, de Santa Maria Formosa, de S. Giuliano, de Santa Marina, et en 1466 pour celle de S. Marie de la Charité (2); à quelques-uns de ces travaux prirent part m.º Alberto da Baisio fils de m.º Tommaso de Modène. Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est de le voir domicilié à Venise de 1430 à 1451 (3), dont il s'absenta plusieurs fois: ainsi par exemple en 1450, sans doute pour se rendre à Ferrare et y sculpter les bustes de la sacristie de la Cathédrale en collaboratiou de son frère Arduino *intajator figurarum et ligaminis,* auteur de l'ancien chœur de S. Francesco de la même ville (4).

Peu de temps avant 1467 Francesco de Cesani demandait à certain maître Jacopo sculpteur d'exécuter un chœur en bois pour l'Église de S. Antonino. Cette commande déjà exécutée en 1468 donna lieu à un différend entre ce maître et le fils de Cesani et par suite aux preuves testimoniales suivantes qui, tout en fournissant quelques lumières sur la construction de ce chœur, sont encore précieuses à d'autres points de vue:

1468, 27 septembre. — *Blasius de cesanis uti commissarius patris suis absens in curia p. d. Just. Veteris sententiatus fuit dare debere mag.º Jacobo incisori Duc. X pro laborerio facto in uno coro ecclesie Sancti Antonini. . . . .*

(1 2 3 4) Texte It., p. 84.

1468, 7 Octobre. — *Domandado Jo pre marcho rizardo piovan de San Antonin da vuj Signiorj Zustixierj quel jo so dela differencia vertisse tra biaxio di cesanj da una parte, e da laltra maistro Jac.º jntaiador, dicho tanto saver; jo siando nel campo de San Antonin apresso la giesia, la bona memoria de ser Franc.o se achosto arente de mj, et aveme a dir queste parolle fra le altre: miss. lo piovan voio far qualche bella cossa in questa giesia, et jo risposi vuj fare ben et in questo el dicto disse voio far el choro overo grando apiaser: . . . Zirca zornj 3 over 4 el Vene questo m.º iac.º da mj et aveme a dir che Ser franc.º lavea mandado perche el voleva far questo choro e chel vardasse molto ben quel se podeva far, et jo rispuxi al dito maist.º Se vuj volle veder bel choro ande a veder quel de San Zuane bragora: . . . e partisse el dito m.º da mj : . . . el di seguenti vene ser franc.º in giexia et aveme a domandar sel iera stato el dito maistro a veder, e dissi di si, . . . e de la a zornj 4 vene el dito m.º e porto una mostra de carta e fexeme chiamar . . . . o mostrome la dita mostra digando: varde se voio servir ser Frac.º Et in quella volta dissi al dito m.º ande da ser Franc.º e mostreilla perche luj e qüello che fa far e paga; . . . . E partisse . . . et in momento vene con el dito ser franc.º E qua ser franc.º ave a dir: Maistro che vuostu a far questo choro che sara chariege 15 con la granda che vuosto ·che te dia. e in questo el dito m.º domanda ducati 40, el dito ser franc.º rispoxe: non voio far questa spexa e te voio dar Ducati 30 se tu vuol. e jn questo el dito m.º con molte parolle e non el posso far questo priexio. Tu me di molte parolle vien qua servime chome tu di e ben e te daro 33 ducati el dito rèchusando sempre non pôderlo far per quel presio, de me 35 ducati e ve serviro ben e diligentemento. Et in quella volta disse ser Franc.º som contento da 33 a 35 le pocha differencia son contento, e qua romasi dacordo con questo che non voio che tu faci archeti de sora. El dito ser franc.º me de la dita mostra e disse queste parolle : Salvella perchè labiamo quando la bisognera . . . .*

1468, 11 Octobre. — *M.º Iacobus incisor presens. . . . . I. V . . . , audito blasio de cesanis. . . . petente cum sit quod dictus magister iacobus fecerit corum Sancti Antoninj et non fecerunt eum secundum formam suorum pactorum quod sentenciarj debeat pro menso. . . . laborerij de minus facti ducati 8. Audicta responsione dicti magistri Jacobi dicenti quod fecit debitum suum. Visa testibus in curia anotata visa qued monstra cathedrarum dictj corj nec non visa extimatione suprastantium . . . Sententiatus fuit dare debere dicto blasio uti comissario patris suj L. 25 s. 14, pro laborerio minus facto in dicto coro juxta eorum conventiones absolventes eum aresto sue peticionis, cum hoc quodetiam dictus m.º Jacobus dare debeat foleam unam (per el rettorlolo) a spalleria juxta extimacione suprastantium.*

*Maistro piero da Vicenza . . . e* e. m.º *Ant.º de marco* ([1]), *e m.º lunardo* (sans doute Scalamanzo), *abiamo visto . . . . el choro le fato dela giesia de San Antonin*

([1]) Texte It., p. 84.

*per man de m. Jacomo e perho esser fato come se contien intro el deseg.° le de prezo.* L. 85 s. 14 [1].

Cependant Marco Cozzi pouvait terminer le chœur en bois de S. Maria des Frari, œuvre qui suffirait même à elle seule à rendre son nom célèbre. Le contrat et les registres des dépenses relatives à l'exécution ont été perdus, mais sur le côté d'une des stalles de front on peut encore lire l'inscription qui en revendique la paternité: *Marcus condam iohannis petri de Vicentia fecit hoc opus. 1468.*

Ce chœur, le plus important de tous ceux qui existent à Venise, était jusqu'au commencement de ce siècle regardé comme l'œuvre de Lorenzo Canozzi peintre, sculpteur et marqueteur, et cela pour avoir trop élargi le sens du passage suivant de Luca Paciolo: » Maître Lorenzo Canozo de Lendenara se distingua au premier rang dans cet art (la perspective) comme en témoignent ses grands travaux de marqueterie dans le magnifique chœur du Saint à Padoue et sa sacristie: et à Venise à la Cà grande « (S. M. des Frari); » puis ses travaux de peinture dans les mêmes édifices et une foule d'autres endroits » [2].

Cependant si le mérite principal de cette œuvre ne revient pas aux Canozzi, il ne faut pas oublier pour cela que Lorenzo Canozzi prit une large part à l'exécution des séries de vues de perspective (plusieurs avec construction de type classique) représentées en marqueterie dans les miroirs des grands dossiers.

Caffi [3] semble au contraire attribuer à Lorenzo un devant d'autel *(v. fig. 93)* que possède la même Église dans le bras gauche de la nef transversale. Mais dans ce travail caractéristique (qui semble avoir été exécuté quelques années avant le chœur et faisait partie d'une œuvre plus considérable) presque partout et spécialement dans l'élégante variété typique des combinaisons géométriques des entrelacements à jours on sent manifestement et fortement l'influence directe du gothique florissant tel que devaient le comprendre les maîtres étrangers si nombreux à Venise au XV^e siècle. Mais il n'y a aucun caractère d'identité avec les œuvres auxquelles mirent la main les Canozzi, dont la réputation vient d'ailleurs de leur grande habileté dans l'art de la marqueterie qu'ils appliquèrent avec tant de succès dans le chœur de la Cathédrale de Modène, dans le Santo de Padoue, à Rovigo, à Parme, à Lucques et autres lieux, mais dont le susdit devant d'autel des Frari ne porte pas même la plus petite marque.

Dans le chœur majestueux de cette Église (P. I, pl. J (E) et pl. 36), à la bonne distribution des compartiments, aux élégantes proportions des parties principales (spécialement des stalles), au magnifique effet provenant de l'en-

(1 2 3) Texte It., P. 84.

semble des riches décorations, chacun des détails ajoute une valeur telle que l'amateur a peine à en détacher les yeux.

Quelle ne devait pas être l'impression produite par ce monument à peine terminé ?

Quand les luxuriantes sculptures des accoudoirs et des cloisons et les figures (non rongées comme aujourd'hui par les vers et usées par le contact et le frottement des mains) accusaient franchement la finesse et la sureté de la gouge maniée par ces grands artistes ?

Alors que les marqueteries à perspectives et les dessins géométriques combinés de la manière la plus exquise, se dessinaient nettement dans les carrés des dossiers et le long des différentes bandes et superficies planes ?

Comme l'effet devait en paraître somptueux lorsque les dorures encore fraîches reluisaient sur les feuillages marquetés des frises, sur les modillons et sur les arceaux et dans les détours des doubles niches striés d'azur; et quand sur l'azur du fond émergeaient, brillant de l'or le plus fin, les aiguilles et les pointes ornées de feuillages vivants et surmontées de figurines battant des ailes ?

Mais là où l'on voit, encore aujourd'hui, surtout le mérite artistique de ce travail, c'est dans les demi-figures de Saints et de Saintes sculptées en bas-relief dans les carrés supérieurs des dossiers (non toutes contemporaines cependant). La plupart de ces sculptures dépassent les limites de l'art décoratif et l'on y admire spécialement la manière vériste de traiter les têtes souvent tournées en trois points, la forme recherchée et gracieuse de quelques mains et les vêtements pliés avec bon goût et exécutés *con amore e maestria.*

Dans quelques têtes de femmes la physionomie rappelle légèrement tel tableau exécuté à Venise par des maîtres influencés par l'école allemande.

Des analogies de style avec les chœurs de S. Zacharie et de S. Marie des Frari se retrouvent encore dans celui qu'exécuta Marco Cozzi pour le Dôme de Spilimbergo entre 1474 et 1477, où Marco eut, pour l'aider dans ce travail, son fils Giovanni *(v. texte et note 3 de la p. 84 du T. J).*

Vient ensuite dans l'ordre du temps le chœur de l'Église de S. Étienne premier martyr, à Venise. Toutefois d'après un document intéressant publié [1] par le comm. Stefani (mais, à mon avis partagé du reste, accompagné de remarques assez inexactes relativement à la date du travail et à son auteur), j'ai pu me convaincre que, dès avant 1481 une bonne partie de ce travail avait été préparée et exécutée par maître Leonardo Scalamanzo sculpteur.

Par ce document, en date du 27 Février 1481, concernant un jugement rendu dans le procès de Scalamanzo avec le monastère de S. Stefano, on voit que celui-ci fut condamné à payer en plusieurs fois au susdit maître le reste

[1] Texte It., p. 86.

de la somme totale de 365 dûcats, 5. L, 2 s. petits, qui lui était due pour le travail du chœur, mais toutefois à la condition que pour Pâques de la même année *dicto mistro Lunardo sia obligado a dar fornite: do foie grande che sono comenzate zoe queste dale teste le quale non sono fornite; Item che dicto mistro lunardo sia obligado a dar le cosse sottoscripte; le qual lui ha nelle man; zoe do spaliere facte le figure de quelle de sopra; uno pilero fornido de quelli de le prime sedie, uno pilero mezo facto; 10 collonele comenzate: do spaliere pichole de quelle va sotto li brazali; una foia segada intorno che va sotto li brazzali; 42 pezi de frixi de tarsia forniti, deli quali ge ne 33 integri, li altri comenzati a segare; et tutti li altri pezi sono aparechiati per el dicto lavor seccundo che ne ha mostrato a nui.*

D'oú il ressort qu'à partir de ce moment Scalamanzo ne dut plus être chargé de ce travail.

Toutefois le monastère n'ayant pas rempli ponctuellement toutes les obligations que lui avait imposées le jugement, il fut, le 13 Novembre 1481, l'objet d'une seconde condamnation et obligé de rembourser tous les frais du procès (1).

Il serait aujourd'hui très difficile et même impossible, en l'absence de tout autre document, de préciser la part qui revient à Scalamanzo dans ce travail. D'ailleurs si l'on observe que les 49 sièges du chœur de S. Zacharie avaient coûté 590 ducats (*v. note 5. p. 84 du T. J.*), non compris la coloration et les dorures, et si l'on compare ce travail avec celui de S. Stefano beaucoup plus richement décoré et même beaucoup plus grandiose (34 stalles dans la rangée du haut et 28 sièges dans celle du bas), on peut, ce me semble, toutefois très approximativement, estimer que le 366 ducats environ payés à Scalamanzo (dans lesquels sont compris les frais de matériel dont le sculpteur, ordinairement, avait le choix et l'acquisition à sa charge) ne peuvent correspondre qu'à la moitié environ de la valeur totale du chœur actuel en bois, dont une partie avait dû être tout d'abord adossée à la balustrade en marbre de la grande nef *(v. p. 58 du T. J.)*.

Malheureusement, je le répète, les contrats manquent et le contexte des documents ci-dessus ne permet même pas de hasarder l'hypothèse que le maître qui acheva ce travaîl y ait mis la main au début.

L'inscription:

*Opus magistri Marci de Vicentia MCCCCLXXXVIII*
*adi 23 Octobre*

qu'on lit sur le côté d'un accoudoir des siègs inférieurs assignerait cependant le mérite principal de l'œuvre au maître ainsi désigné; il est toutefois incontestable que Scalamanzo (2), ayant été congédié depuis sept ans, les religieuses n'auraient pu que difficilement lui accorder un souvenir quelconque.

(1 2) Texte It., p. 86.

S' appuyant sur cette inscription et sur la patrie de l' auteur des chœurs de S. Zacharie, des Frari et du Dôme de Spilimbergo, la plupart des écrivains attribuent encore au même maître le chœur de Saint-Etienne de Venise, et même la date de la mort de Marco Cozzi (inconnue jusqu' ici) qui est ainsi consignée sur les registres de décès des membre de la Confrérie de la Charité (1):

1485, 20 Août. † *Ser Marco de Zuan piero intaiador . . . Sono ssopelido in le nostre arche a la charitta n.º 21, et la Scuola* (assurément pour honorer le grand artiste) *Feze parte dela spexa,* ne semblerait guère atténuer la portée d' une telle assertion, car il peut se faire que l' inscription de Saint-Etienne de Venise, postérieure de trois ans à la mort de l'artiste, ne représente qu' un hommage rendu à son mérite le jour où l' œuvre reçut la dernière touche peut-être même de la main d' un membre de sa famille.

Mais ici encore l' un des nombreux documents inédits permet de se demander si le successeur de Scalamanzo ne fut pas au contraire un autre mº Marco de Vicenze qui mourut peu de temps avant 1520 (2). Si l'on se rappelle que c'était jadis un usage de transmettre comme un souvenir aux enfants le nom de baptême des parents ou des oncles, on trouve moins invraisemblable l'hypothèse d'une affinité entre ces maîtres de même nom et de même pays. Affinité d' où pourraient encore provenir certaines analogies que l' on rencontre entre les œuvres de maître Marco di Gian-Pietro Cozzi et le chœur de Saint-Etienne.

Le chœur (quoique moins important) a par la structure de ses parties principales toute l'apparence d'une reproduction de celui des Frari, et je suis persuadé que dans le premier contrat, dont la date est très probablement postérieure à 1468, cette ressemblance devait figurer comme condition essentielle.

En comparant les détails de ces deux œuvres on observe dans les frontispices à pointes du chœur de Saint-Étienne un plus grand luxe de courbes et dans les grands feuillages séparant les stalles et les sièges un développement plus riche, qui par là même diminue légèrement le relief des masses ornementales sculptées toutefois avec un goût analogue, sans doute parce que sur ces parties le même groupe d'artistes a laissé son empreinte.

Aux Frari l' influence de l' art nouveau (excepté dans certaines courbes et dans les feuillages des corniches qui encadrent les marqueteries perspectives) ne se manifeste que par le caractère hybride de quelques formes. Au contraire à Saint-Étienne, la Renaissance s'accuse d' une manière plus nette, ainsi par exemple dans la forme décorative des dossiers, dans les modénatures et dans les fusarolles des contours, dans les feuillages sculptés, dans les arceaux des niches et spécialement dans la bordure avec tresse classique à galon courant. Et dans ces détails, avec tout l' éclectisme possible, j' aurais peine à reconnaître un artiste de transition comme Marco de Cozzi.

(1 2) Texte It., p. 86.

On remarque ici encore un progrès même dans les figurines que renferment les champs triangulaires des devants d'autel et principalement dans plusieurs des petites têtes d'anges qui y sont sculptées avec une grande pureté de forme et goût exquis.

Dans les grandes marqueteries la décoration végétale (touffes de feuilles et fleurs sortant des vases) a déjà, avec un concept plus artistique, pris la place des dessins géométriques.

Outre les dorures il existe encore des traces de polychromie dans les niches, dans les fonds et dans les demi-figurines des cimiers.

Je rappellerai enfin qu'à Venise, comme dans les autres pays, l'art décoratif de la sculpture sur bois relativement à l'évolution de la Renaissance, ne suivit pas les progrès de l'architecture, demeurant au contraire plus longtemps en grande partie fidèle à certaines traditions locales, et de plus subissant même jusqu'à un certain point l'influence stationnaire des nombreux maîtres étrangers qui assurément aidèrent les nôtres et durent même établir à Venise des ateliers industriels.

C'est ce dont le lecteur pourra se former une idée en comparant les dates et les formes d'ensemble et même aussi les principaux détails des derniers travaux que j'ai signalés, avec certains édifices de transition et mieux encore avec nos premiers monuments architectoniques de la Renaissance dont je m'occuperai au second volume.

Pietro Paoletti.